

النظريات اليونانية في فلسفة الفن

بمقام

الدكتور فؤاد زكريا



تحليل هذا الخلق والإبداع ، والتفكير فيه بوعي دقيق . ومن هنا ، فكما ترك لنا اليونانيون مجموعة من أنواع الآثار الفنية ، فكذلك تركوا أولى النظريات التي أحفظها بهستورخ البشر في مجال الفن . ولذا كان معلم الباحثين في علم الجمال يبدؤون دراستهم بالنظريات الجمالية اليونانية ، بوصفها أول محاولة للتفكير الواعي في الأسس الجمالية للخلق الفني . ولعل النظريات الجمالية الكبرى ، التي سنوردها في هذا المقال لأشهر الفلاسفة اليونانيين ، كقيلة بأن توضح مدى عمق التفكير الجمالي اليوناني على المستوى النظري ، مثلما توضح آثارهم الفنية مدى عمق تجربتهم الجمالية على المستوى العملي .

النظرية الأخلاقية عند الأفلاطون :

من الممكن القول أن آراء أفلاطون في الفن تكون أول نظرية جمالية عامة محددة المعالم ظهرت في تاريخ الفلسفة . صحيح أن الإنتاج الفني قديم قدم البشرية ذاتها ، ولكن التفكير الواعي في معنى الفن وقيمه ، وتحديد العناصر التي تجعل العمل الفني جيلا ، كل هذه أمور كان لا بد من أن يمر وقت طويل قبل أن تصاغ في صورته نظرية واضحة المعالم ولكن تتبين طبيعة الجو الذي صاغ فيه أفلاطون نظرياته الجمالية ، ينبغي أن نبدا بكلمة عن العلاقة

كان الشعب اليوناني فنانا بطبيعته ، إذ أنه ، بالإضافة إلى ما خلفه للعالم من روائع الآثار الفنية في ميادين النحت والتصوير والمعمارة والموسيقى والمسرح ، قد نظر إلى الحياة ، في جميع مظاهرها نظرة يمكن أن يقال إنها فنية في أساسها . فالدين اليوناني لم يكن فكرة أو عقيدة فحسب ، بل كان في الوقت ذاته طقوسا وشعائر تساهم في أدائها أنواع عديدة من الفنون ، ولم يكن من الممكن فصل أي من هذين الوجهين عن الآخر أو إيجساد أي نوع من التمييز بينهما . والآلهة اليونانيون لم يكونوا قوى خفية تتحكم في مسار العالم دون أن نعلم عنها شيئا ، وإنما كانوا شخصيات فنية في دراما هائلة ، هي دراما الخلق والصورورة الكونية ومصير العالم . كذلك لم تكن الأخلاق اليونانية أخلاقا مجردة ، بل كانت فكرة الجمال ، وفكرة الانسجام ، تلعب فيها دورا أساسيا . أما التربية فلم تكن أبدا تحصيليا أو تكديسيا للعلم ، بقدر ما كانت تحقيق التوازن الكامل بين الجسم والروح ، وتنظيم ملكات الإنسان على نحو يسوده أكمل قدر من التوافق .

غير أن الشعب اليوناني لم يتميز بالفن فحسب ، بل يتميز أيضا بالفلسفة . أي أنه لم يكن يكتفى بالخلق والإبداع ، بل كان يبذل جهدا كبيرا في

فعل أى نحو اذن كان أفلاطون يفهم الفن فى معناه العام ؟ يعنى أفلاطون بالفن أولا : ما اكتسبه الإنسان من مهارات أساسية تؤدى الى الوفاء بحاجاته الأولية التى لا تستطاع الطبيعة تلبيتها • فالفن هو ما يضيفه الإنسان بذاته الى الطبيعة ، ويمارس فيه مهارات التى يكتسبها بعد خبرة ومرانة طويلة • على أن الفن سرعان ما ينتقل عنده الى معنى آخر أعمق ، يصبح فيه عملية واعية يمارسها الإنسان وفي ذهنه غاية يحددها مقدما : فهو يقتضى معرفة دقيقة ، ويسير تبعا لغاية معينة • وبعبارة أخرى فلكل فن خبير يؤمل منه ، وهدف يسعى الى تحقيقه • وهكذا يرتبط البحث فى الفن بالمعاني الأخلاقية منذ بداية الأمر •

ولقد كان من الطبيعي أن تتركز أول نظرية فى علم الجمال على فكرة التقليد أو المحاكاة • فحتى يومنا هذا نجد كثيرا من العقول الساذجة تنظر الى الفن على أنه محاولة لمحاكاة الطبيعة • وتلك هى النظرة السائدة عن طبيعة الفن عند أفلاطون • فالفنان فى رأيه قادر على محاكاة كل شيء • وكما يقول هذا الفيلسوف فى إحدى فقرات محاوره « الجمهورية » : « إن الفنان يستطيع أن يصنع النبتات والحيوانات • ويصنع ذاته وكل الأشياء الأخرى • من أرض وسماء • وما يعاين فى السماء • ولكن فى باطن الأرض • بل يستطيع أن يصنع الآلهة أيضا - ألسنت ترى أن هناك وسيلة للفلطون أن تفعل بها أنت نفسك ذلك ؟ » • إن كل ما عليك أن تفعل تدير مرآة حولك ، وسرعان ما تجد نفسك قد صنعتت الشمس والأرض وذاتك فى المرأة وحدها • • وهكذا يشبه أفلاطون عمل الرسام بهذه العملية التى يدير فيها الإنسان مرآة من حوله ليصنع منها مظاهر وخیالات للأشياء • فاذا رسم الفنان كرسيًا ، فلهذا الكرسي مرتبة ثالثة من حيث الوجود :

فهناك أولا فكرة الكرسي كمسما توجد فى الذهن الإلهي ، وهناك ثانيا الكرسي الفعل الذى يصنعه النجار ، وثالثا مظهر الكرسي أو صورته كما يرسمها الفنان • وعلى ذلك يكون العمل الفنى فى المرتبة الثالثة من مراتب الوجود ، لأنه لا يتناول الأفكار الثابتة للأشياء ، أو المثل كما يسميها أفلاطون ، ولا يتناول الأشياء الجزئية التى تراها فى المسالم الواقعي ، وإنما يتناول مظاهر لهذه الأشياء الجزئية فحسب • وهكذا يرتبط رأى أفلاطون فى الفن بنظرية الفلسفة المعروفة باسم نظرية المثل ، التى ترتب فيها الموجودات ترتيبا تنازليا ، يبدأ بتلك الأفكار

بين فن كالشعر وبين الفلسفة فى العصر الذى تقدم فيه أفلاطون بأرائه ، وبذلك يستبني لنا أن نضع آراء أفلاطون فى سياقها التاريخي الصحيح • فقد نشأ التفكير فى علم الجمال ، عند اليونانيين ، فى جو من التنافس والصراع بين الشعر والفلسفة • واضطر الفلاسفة ، اخلاصا منهم للحقيقة ، الى الحمله على الشعراء الذين كانوا ينافسونهم فى ادعاء الحكمة والمعرفة • ولم يكن أفلاطون فى الواقع أول فيلسوف يونانى يحمل على الشعراء ويندد بإدعائهم ، بل سبقه الى ذلك فلاسفة آخرون اتفقوا جميعا على أن الشعراء يقدمون الى الناس صورة مزيفة عن العالم وعن الإنسان وعن الآلهة • والواقع أن فنا كالشعر لم يكن يؤدى فى حياة اليونانيين دورا سطحيا على الإطلاق ، ولم يكن تأثيره فيهم يقتصر على ما يبعثه فى نفوسهم من المتعة الجسالية • وإنما كان له فى حياتهم دور أساسى • فلاحم هوميروس كانت بالنسبة الى العصر اليونانى أشبه بالإنجيل بالنسبة الى العصر المسيحي فيما بعد • وكانت الأساطير التى هى المادة الخام لهذه الملاحم تقوم بهمة تعليم الذهن الضعيف وتشكيله فى آن واحد • ولم يكون اليونانى العادى ينظر الى هذه الملاحم على أنها مجرد قصص مشيرة بىروى بطريقة إيقاعية • ويكون غالبا يخالها بصدقها • وإنما كان يمدحها حجة فى الشؤون العملية والحروب والسياسة والعلاقات الاجتماعية • والمزج بين الحياتية الأخرى • ومن المعروف أنه لم تكن لدى اليونانيين القدماء كتب دينية مقدسة أو هيئة دينية تضع الدين فى صيغ ثابتة ينتقيد بها الناس ، ومن هنا كانوا يرجعون الى الشعراء ليسترشدوا بهم فى الشؤون المتعلقة بالسلوك فى الحياة • ولما كانت الفلسفة قد ظهرت بين اليونانيين لتطالب لنفسها بنفس هذه الوظيفة ، أعنى وظيفة تقديم تفسير للعالم وتوجيه الإنسان أخلاقيا فى سلوكه ، فقد كان من الطبيعي أن يحدث الصدام بين الفلاسفة وبين الشعراء • ونظرا الى أن الشعر يرتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى ، ولا سيما عند اليونانيين الذين كانت أشعارهم تلقى بطريقة غنائية إيقاعية ، كما يرتبط أيضا بقتنسون أخرى كالفن المسرحي ، فقد كان من الطبيعي أيضا أن يؤدى هذا الصدام الى صراع له طابع أشمل • بين الفلسفة وبين الفن بوجه عام •

هذا التمهيد ، كما قلنا ، ضرورى لكى ندرك طبيعة الجور الفكرى الذى ظهرت فيه نظرية أفلاطون الجمالية •

النفوس البشرية حالة من عدم الاستقرار فتوهم خطأ أنها متعبة ، وفي هذا يجد أفلاطون سببا آخر للحكمة عليه . ففي هذه اللحظة التي يعبثها فينا خطورة ، لأنها تؤثر حتما في واجباتنا الاجتماعية . ويرى أفلاطون أن هذه الصفة واضحة في الموسيقى بقدر ما هي واضحة في الشعر . ومن الطبيعي أن الموسيقى في نظر أفلاطون تمجيز عن محاكاة الموضوعات الخارجية محاكاة مباشرة ، وإنما هي تحسكي ، أو على الأصح تصور ، أحوال للنفوس البشرية . ومن هنا يصبح المعيار الذي يحكم به أفلاطون على الموسيقى هو نوع الحالة النفسية أو الخلق الذي تثيره الموسيقى في نفس الإنسان .

ويؤكد أفلاطون أن الأحوال التي تثيرها الفنون المختلفة ، وخاصة الموسيقى ، في الإنسان ، تتدخل في نفسه تدريجيا حتى تصبح طبيعة ثانية ، أي أن النمو النفسي للمرء يتحدد من خلال الانفعالات التي يسببها ، والتي تلعب فيها الفنون دورا كبيرا . ومن هنا كان من الواجب الحرص على إخضاع النفس للمؤثرات الفنية الصالحة وحدها . واستبعاد كل فن يبعث في نفسه عزيمة خائفة أو يولد فيه صفات الجبن والخس والكذب . وهكذا يبدو أن أفلاطون ، رغم كل ما يبدو به من عداوة لأنواع معينة من الفن يعترف ضمنا بما للفن من تأثير هائل في النفوس ، وبدوره الكبير في التربية ، وبقيمتيه الأساسية بوصفه سلاحا أخلاقيا من الطراز الأول .

ومن الواضح أن هذه الآراء قد تكررت مرارا خلال تاريخ التفكير الجمال . ومن أشهر الأمثلة الحديثة لها ، النظرية التي عرضها الكاتب الروسي الشهير تولستوي في كتابه « ما الفن ؟ » . فهو يرى أن الفن نوع من التبادل المقصود للمشاعر ، وأنه رغم كونه محايدا أخلاقيا ، فإنه لا يستحق أن يقبل إلا إذا أثار فينا مشاعر تتماشى مع غاية الحياة وخيرها كما يحددها المجتمع في عصر معين . وعلى أية حال فلسنا بحاجة إلى الخوض في تفاصيل نظرية تولستوي ، التي تنتهي إلى نتائج مشابهة لتلك التي انتهى إليها أفلاطون ، رغم ارتكازها على دوافع وقياماها على أسس مختلفة كل الاختلاف عن دوافع نظرية الأفلاطون وأسسها . فالنظرية الأخلاقية في الفن متشابهة في طابعها العام ، ولها أينما ظهرت عيوب ومزايا واحدة .

الثانية المسماة بالمثل ، وينتقل إلى الأفراد الجزئية الهائلة العدد ، والتي تشارك كل مجموعة منها في مثال واحد ، ينتهي إلى طلال الأشياء أو مظهرها كما يصورها الشعراء والفنانون . فالفن إذن محاكاة ، وهو ليس محاكاة للموجودات في أعلى مراتبها ، أعنى للمثل ، وإنما هو محاكاة للأشياء الجزئية الفردية الزائلة ، ومن هنا كان يحتل أدنى مرتبة من مراتب الوجود . وإذا كان من الشائع اليوم وصف الفنان بأنه خالق ، فإن أفلاطون لم يكن ليقبل وصفا كهذا على الإطلاق : ذلك لأن الفنان في نظره مقلد فحسب . وهو يأتي في المرتبة الثالثة بعد الخالق الحقيقي ، وهو الخير الكوني أو مثال المثل ، وبعد الصانع الذي يصنع أشياء جزئية ملبوسة يحاكي بها المثل ويقلد عالم الأفكار الثابتة .

وعلى أساس فكرة المحاكاة هذه تتخذ نظرية أفلاطون في الفن طابعا أخلاقيا واضحا : ذلك لأن الفن ينصف بنفس صفات الأشياء التي يحاكيها ، فينبغي إذن أن يخضع لنفس القيود التي يخضع لها الناس هذه الأشياء في حياتهم العملية . فإذا كما في هذه الحياة مثلا نحرّم السرقة ونعدها جريمة في حق المجتمع ، فمن واجبا أيضا أن نحرّم الشعر الذي يتحدث عن السرقة ويجعلها تبدو أمرا محببا إلى نفوس الناس . وربما قيل أن تأثير التقليد أضعف من تأثير الأصل . ولكن الواقع هو أن المحاكاة الفنية لهذه الأمور البنيوية لأن الفنان مبالغ بطبيعته ، ولأن الفن أقرب صلة إلى الانفعال . وإذن فمن الواجب إخضاع الفن للقيود التشريعية الصارمة بحيث تطبق على الأفعال التي يدعوا إليها الفنان نفس الأحكام التي تطبقها على نظائرها التي تحدث في الحياة الواقعية . كذلك فصل إلى هذه النتيجة ذاتها إذا تأملنا الأثر الداخلي الذي يتركه الفن في النفوس .

فالفن يبعث فينا نوعا من اللذة ، ويرتبط بانفعالاتنا أوثق الارتباط ، وله فينا تأثير أشبه بالسحر الخلاب . وهذا التأثير وحده كاف للحدة عليه في نظر أفلاطون : إذ أن التأثير بهذا السحر هو ذاته ابتعاد عن الحقيقة ، وانخداع بوهم باطل . والفن ، بآليته في الإنسان من لذة ، يتنافى النفس البشرية وكأنها العوبة في يده ، فتراه يعلو بها أحيانا إلى قمة السرور ، وينزل بها أحيانا أخرى إلى حضيض الحزن والألم ، ويظل الإنسان نهبا لهذه الانفعالات ، يمتلئ بها ويفرغ منها كأنه وعاء خاو . فالفن إذن يبعث في

عالم الناس ، وهو اعم واشمل من ان يرتبط بهذه النظام الأخلاقي أو ذاك . والمتعة الجمالية ذاتها شيء يختلف كل الاختلاف عن الاعتبارات العملية المتعلقة بالسلوك الأخلاقي الناجح . والأمم المؤكد أن كبار الفلاسفة لم يخلقوا أعمالهم وفي أذهانهم غايات أو نوايا أخلاقية ، ولم يبدعوا وهم يرمون إلى تحسين أخلاق الناس أو إعطائهم دروساً في الفضيلة . ولو أصبحت الغاية الوحيدة للفن هي غرس الأخلاق الحميدة في النفوس ، لا نحت مستوى الفن انحطاطاً شديداً ، بينما لن تقيّد الأخلاق ذاتها شيئاً من كل ما يقفقه الفنائون من مواءمات .

ومثل هذا يقال عن ارتباط الفن باللذة عند أفلاطون ، فالمسقط السليم لا ينكر أن الفن يجب نوعاً من اللذة ، والا لما كنا نجد العمل الفني جميلاً : إذ أن العمل الذي تنفوقه دون لذة حاضرة أو مأمولة لا يمكن أن يكون في نظرنا جميلاً على الإطلاق . ولكن هذا الارتباط باللذة لا يعني أن الفن مجرد وسيلة لتأصيل اللذة بأي ثمن . فلو كان الأمر كذلك لكان أفلاطون محققاً في هجومه على الفن : إذ أن من المحترف به أن بعض اللذات تنطوي على الشر اما في ذاتها أو بما تجلبه من النتائج . ولكن الواقع أن الخلق الفني وتذوق الجمال من مظاهر نشطاء مرغوب فيه لذاته . إذ أن كل الفن مجرد وسيلة لاكتساب اللذة أو مداعبة الحواس لكان من واجبتنا أن نستبدل به وسائل أخرى تعطينا من اللذات قدراً أعظم . ولكن من الصعب على المرء ، على حد تعبير أحد الكتاب ، أن يفاضل بين علبة السجائر وبين شكسبير . فإذا قيل ، رداً على ذلك ، أن على المرء أن يفضل ذلك النوع الخاص من اللذة ، المسعى بالفن ، لكان في هذا اعترافاً بالمطلوب ، لأنه يعني أن ما يجذبنا إلى الفن ليس اللذة في ذاتها ، وإنما أمور أخرى نسيبلم بوجودها في العمل الفني ، وبعدم وجودها في بقية الموضوعات المحسوسة الأخرى .

أما فكرة المحاكاة ، التي تبني عليها هذه النظرية الأخلاقية في الفن ، فإن فيها عيوباً واضحة ، أبرزها أن هناك أنواعاً من الفن لا تحاكي شيئاً على الإطلاق ، وكذلك أنواعاً من الجمال لا تنطوي على تصوير أو تقليد لشيء . ومن أمثلة هذه الأنواع ، جمال الطبيعة ، وجمال الفن الزخرفي والفن المصنوعي ، وفن الرقص . ولا يمكن أن نستقيم نظرية أفلاطون إلا إذا استطاع

فما هي إذن أهم عيوب هذه النظرية ، أوضح هذه العيوب هو أنها تخلط بين البحث عن المتعة العملية والفائدة الأخلاقية وبين المتعة الفنية أو الجمالية ذاتها . فمن الصعب أن يعترف المرء بأن الفن لا ينبغي تقديره إلا لما فيه من دعوة أخلاقية ، لأن الفن يقدو عندئذ نوعاً من المواءمات ، بل تصبح المواءمات ذاتها أعظم قيمة منه ، فضلاً عن أنها سبيل أسير للوصول إلى الهدف المطلوب . ولو تأملنا الأسس التي تحكم بها على الأعمال الفنية ، لما وجدنا الأساس الأخلاقي واحداً منها : فقد يحدث أن يفضل الناس عملاً فنياً ويؤدي إلى نوع من التهاون الأخلاقي ، والاكثر من ذلك شيوعاً إلا ينظر الناس إلى المضمون الأخلاقي للعمل الفني على الإطلاق . وهم في ذلك على حق ، إذ أننا في تجربتنا الجمالية لا ننظر إلى الفنان على أنه معلم يلتقنا درساً في الأخلاق ، ولا تعجب بلوحاته أو بموسيقاه بنساء على ما تبعته قيتاً من معاني الفضيلة وحسن السير والسلوك . ولنتساءل بعد ذلك : أية أخلاق هذه التي يريدنا أصحاب هذه النظرية أن نطالب بها في كل عمل فني نستمتع به ؟ أي أخلاق طبقه معينة ، أم عصر كامل ، أم أخلاق الحكام ؟ إن أفلاطون يؤكد أن الفيلسوف ، بوصفه الشخص الذي يعرف الخير والشر أكثر من غيره ، يعرفهما غيره من الناس ، وبوصفه أجدر الناس بتولي مقاليد الحكم في الدولة المثالية ، هو القادر على أن يحدد لنا الفن المقبول والفن غير المقبول ، وعلى عكس ذلك يدعو تولى مستوى إلى أن يكون كل فن مفهومًا ومقبولاً لدى أبسط فلاح ، وأن كنا لا نستطيع أن نفترض أن « أبسط فلاح » هذا سيكون بالضرورة شخصاً أخلاقياً تمتشى أحكامه مع الخير ومع الفضيلة . والمهم في الأمر أن أحدهما يضع المعيار في أعلى درجات السلم الاجتماعي والفكري ، أي عند الحسبان الفيلسوف ، والآخر يضعه في أدنى درجاته ، أي عند الفلاح البسيط ، وهذا وحده شاهد على أن القول بوجود اتباع الفن للأخلاق ليس كافياً وحده ، إذ أننا سننظر لتساؤل دائماً عن نوع الأخلاق التي ينبغي أن يتبعها الفن ، وسندخل في خلافتك جديدة حول تفصيل نظم القيم المختلفة للناس . وعلى أية حال فمن الواضح أن مغزى العمل الفني أعمق وأوسع من مثل هذه الخلافتات الضيقة . فالعمل الفني العظيم يضعنا وجهاً لوجه أمام ماضية الإنسان ذاتها ، أعني الإنسان من حيث هو موجود له موقف معين من الكون ومن

واحدة ، وظروف خاصة في الحياة . ولكن الفنان كثيرا ما يتناول ، من خلال هذه الشخصية الجزئية ، نمطا عاما ، يمثل الفكرة بأسرها ، لاحتفائها الجزئي في هذا الفرد أو ذاك . ولتقل من ناحية أخرى ، أن

المثال الأفلاطوني ذاته شيء يصعب تصويره بالمسكر المحض ، وربما كانت أفضل وسيلة لتقريبه إلى الأذهان هي تأمله من خلال العمل الفني . فحين يعرض الفنان شخصية انسانية جزئية خاصة ، قد يعرض لنا من ورائها نموذجا كاملا للانسان ذاته . صحيح

أنه لا يزعم أنه يصور الانسانية كلها ، من حيث هي فكرة واحدة ثابتة لا تتغير ، كما أراد افلاطون من المثل أن تكون ، ولكنه على أية حال يخرج في عمله الفني عن حيز الفردية الضيقة ، بحيث يمثل في « روميو وجولييت » مثلا المعجبين في كل زمان ومكان ، ويمثل في « الأخوة كارامازوف » أزمة الانسان الحديث بأسرها ، بالإضافة الى ما ينطوي عليه كل من الممثلين ، بطبيعة الحال ، من عناصر خاصة لا تفهم إلا في سياق محدود . وبعبارة أخرى اذا كان في وسع الانسان أن يتصور نماذج لعالم مثالي يعمل على الجزئيات الفردية التي يتعامل معها الناس في حياتهم اليومية ، فأقرب شيء الى هذه النماذج هو تلك الموضوعات التي يخلقها الفنان . وهذا يؤدي بنا الى قلب أوضاع نظرية افلاطون ، بحيث يحتل العمل الفني المرتبة الأولى بدلا من الثالثة ، أو على الأقل يصبح هو أقرب الاشياء التي يمكننا تصورها الى هذه المرتبة ، والى طبيعة المثل أو الفكرة الكامنة من وراء الجزئيات .

فإذا انتقلنا الى الجانب الإيجابي من آراء افلاطون ، ومن نظريته الأخلاقية بوجه عام ، كان علينا أن نفيه أولا الى أن قدرا كبيرا من سوء الفهم ، بالنسبة الى هذه النظريات القديمة ، يرجع الى الاختلاف في فهم معاني المصطلحات بين اللغات القديمة واللغات الحديثة . فالكلمة اليونانية المعبرة عن الشاعر ، تعني أيضا الصانع أو الفاعل ، وكان يشيع استخدامها بين اليونانيين للدلالة على كل فنان يخلق شيئا أو يصنعه بعد أن لم يكن موجودا . وهكذا فإن الكلمة ، حتى عندما تستخدم بمعناها الضيق ، وهو معنى الشاعر ، تحمل دائما ارتباطات أوسع من هذا المعنى . وهذا يصدق أيضا على الكلمة المعبرة عن الموسيقى : فهي أحيانا تشمل كل الفنون والآداب ،

أن يدخل ضمنها هذه الفنون جميعا . ومما له دلالة أن افلاطون لم يتحدث ، في السكتاب العاشر من محاورة « الجمهورية » ، الذي هاجم فيه الفن على أساس فكرة المحاكاة ، إلا عن فن الشعر والتصوير ، وأغفل الفنون الأخرى التي هي بطبيعتها غير محاكية والواقع أننا ، حتى في الحالات التي يكون فيها الفن محاكيا ، نرى الأصل في كثير من الأحيان فلا تعجب به إعجابنا بالتقليد الذي هو العمل الفني ، فلا بد إذن أن يكون بينهما شيء من الفارق هو الذي يعمل هذا الإعجاب . أما التقليد الحرقي فقد يكون أمرا مسليا ، ولكنه لا يثير فينا متعة جمالية ، والدليل على ذلك أن القردة أقدر عليه من معظم الناس .

وفي آراء افلاطون الجمالية ، بعد هذا ، عيب أساسي ، هو ارتباطنا بنظريته الفلسفية المعروفة باسم نظرية المثل ، بحيث أن المسرد يستطيع أن يرفض كل هذه الآراء الجمالية إذا لم يوافقه على نظرية المثل ، وإذا لم يكن يؤمن بأن للأفكار أسبقية في الوجود على الأشياء الجزئية الواقعية ، وأن الأولى هي الثابتة ، بينما يقل التباين وتعمد الوحدة والنظام كلما ابتعد المرء عنها هبوطا في سلم الموجودات . والواقع أن هذه النظرية عنصرا أساسيا على الفن تؤدي الى نتائج معتمدة غاية الاستنتاج : إذ هي تقتضي ضمنا القول أن الصانع ، كالمبتكر الذي يصنع الكرسي في المثل الذي ضربناه من قبل ، أفضل من الفنان ، لأن الأول على الأقل يحاكي المثل الفكرية مباشرة ، بينما الثاني لا يحاكي إلا ما أنتجه الأول بالمحاكاة . وعلى حين أن الصانع يتصل مباشرة بالمثل ، وينتج شيئا واقعيا ملموسا ، فإن الفنان لا ينتج الا ظلالا وأوهاما في أدنى مراتب الوجود . ولعل هذه النتيجة وحدها كافية لإثبات مدى استحالة تطبيق مثل هذه النظريات الميتافيزيقية في مجال الفن .

ولنتساءل في هذا الصدد : لماذا أصر افلاطون على القول بأن الفنان يقلد الأشياء الجزئية ، ولم يقل أنه إذا كان مقلدا ، فإنه يقلد المثل الفكرية العامة؟ هل الفنان بالفعل ، في خلقه لعمله الفني ، يصور الأشياء الفردية الجزئية الخاصة ، ولا يضع في اعتباره الفكرة أو المثل أبدا ؟ أننا نعرف بأن موضوعات الفن جزئية ، بمعنى أن الكاتب مثلا يرسم في روايته شخصية فردية محددة ، لها اسم معين ، وطبيعة

أى كل ما يرتبط برباط الفن والأدب ، وهذا هو المعنى الذى يقصده أفلاطون حين يتحدث عن العنصرين الأساسيين اللذين ينبغى أن تتضمنهما التربية ، وهما الموسيقى ، أى التربية الروحية والرياضة البدنية ، أى التربية الجسمية . بل إن هذا الاختلاف يظفر بوضوح فى كلمة الفن ذاتها : فالفن عند اليونانيين يشمل ، بالإضافة إلى معناه المألوف لدينا اليوم ، الفنون الصغرى والحرف اليدوية والصنائع العملية ، أى أن التقابل الحديث بين الفن الجميل والصناعة لم يكن قد عرف بعد . ويرى بعض الباحثين أن هذا التوسع فى معنى الفن هو أمر تتميز به النظرة اليونانية فى مجموعها عن النظرة الحديثة التى ضيقت مجال الفن أكثر مما ينبغى ، حين أخرجت من ميدانه أنواعا من النشاط تنتمى بالتأكيد إلى مجال التنظيم المعقول للموضوعات الحسية التى يتعامل معها الإنسان .

ورغم كل العيوب التى أشرنا إليها من قبل فى صدد فكرة المحاكاة ، فمن المؤكد أن لهذه الفكرة أساسا ثابتا فى التجربة الفنية ذاتها ، هو أن الفن فى معظم اتجاهاته ، يصور شيئا ما . وقد لا يعترف انصار الفن التجريدى المعاصر بذلك ، ولكن كثيرا من الرسامين والنحاتين قد اعترفوا بأنهم يستوردون فى أعمالهم موضوعات معينة ، بل يصممونها أحيانا كما أننا نقول عن الروائي أو الكاتب المسرحي أو الشاعر أنه يصور شخصيات أو مشاعر معينة بدقة . بل إن أكبر مدح نوجهه إلى الأديب القصاص هو أن تصف حوادثه بأنها طبيعية ، وشخصياته بأنها صادقة ، ولغته بأنها مبانة لتلك التى يستخدمها الناس بالفعل . وإذا كان أفلاطون قد عبر فى نظريته عن طبيعة عصره الذى درس فيه المثالون تفاسيل الجسم البشري بدقة ليحاكوا فى أعمالهم على نحو علمي دقيق ، فإن آراءه تقف أقرب إلى فهمنا إذا تذكرنا تلك الدراسات الطويلة التى قام بها رسامون محدثون للظواهر الطبيعية حتى يحاكيها فى لوحات أصبحت لها منذ ذلك الحين شهرة علمية .

وأخيرا ، فإن الانتقادات التى يمكن أن توجه إلى النظريات الأخلاقية فى الفن كثيرة ، ولكن سيظل من الصحيح رغم كل ذلك أن التجربة الجمالية تجعلنا أناسا أفضل ، وأنها تهذب مشاعرنا وتجعلنا أقل غنفا وأكثر إنسانية . وتبلغنا بالتالى رسالة لا شك

فى أن لها طبيعة أخلاقية . وإذا كان من الخطأ أن يطلب إلى الفنان أن يقدم إلينا دروسا مباشرة فى الأخلاق ، فمن المؤكد أن هذه الدروس موجودة ، حتى لو لم يتعمدها الفنان . وهى تتمثل فى قلب التجربة الجمالية ذاتها . فى ذلك السر الغامض الذى يتميز به العمل الفنى العظيم . حين يضىء على مشاعرنا رقة لاندرك مصدرها ، ويجعلنا — على نحو لا نفهمه بوضوح — نبعد عن مشاغلنا ومشاغلنا الجزئية ونزداد اقترابا من إنسانية الإنسان

النظرية الواقعية عند أرسطو :

أما أرسطو فكان أول من خصص مؤلفا كاملا عن موضوع فى صميم علم الجمال ، هو كتاب الشعر . ورغم أن موضوع البحث فى هذا الكتاب ، كما هو واضح من عنوانه ، هو الأدب ، بل الأدب المنظوم ، فإن الكتاب أول مؤلف نظرى خصص كله لمناقشة المسائل الجمالية ، فضلا عن أنه تضمن إشارات موجزة إلى مختلف الفنون ، وإلى طبيعة التجربة الجمالية بوجه عام . ولم يكن كتاب الشعر هو الوحيد الذى عالج فيه أرسطو الموضوعات الفنية ، وإنما تضمنت كتبه الأخرى ، ولا سيما كتاب السياسة ، أبحاثا هامة فى هذا الموضوع .

وقد كان الأسلوب الذى تناول به أرسطو موضوع الفلسفة الجمالية مختلفا كل الاختلاف عن طريقة أفلاطون فى معالجة هذا الموضوع . فأرسطو ينقلنا إلى جو علمي جديد ، خلا من تلك النزعة الشعرية الواضحة التى تميزت بها طريقة أفلاطون فى الكتابة . ولم يكن أرسطو يشعر على الإطلاق بذلك التوتر الذى أحس به أفلاطون بين مزاجه الشعرى الخاص وبين رفضه الفلسفى للشعر ، ومن هنا كان أرسطو أقدر على التحليل العلمى الهادئ من أفلاطون ، وأقدر منه أيضا على المضى فى أبحاثه بحيث تتفرغ الموضوعات عنده إلى ميادين أدق وأعمق .

والأهم من ذلك أن أرسطو كان يتميز بموقف فلسفى عام أقرب إلى الواقعية كثيرا من أفلاطون ، وكان لهذا الموقف تأثير هام فى صيغ نظريته الجمالية بالصيغة الواقعية . فهو لا يحمل على الواقع وعلى عالم الجزئيات كما فعل أفلاطون ، ولا يهاجم العالم المادى من الوجهة الأخلاقية مثله ، وإنما يتصف العالم فى نظرة بالدينامية والحركة ، وبالغرضية التى تتغلغل فى أدق تفاصيله . وبعبارة أخرى فالطبيعة ذاتها فى كل أفعالها ، غاية يمكن أن توصف بأنها جمالية

بمعنى ما ، ولها في كل شيء حكمة وخطة مرسومة . وسوف نرى بعد قليل الى أي حد تؤثر نظرة أرسطو الواقعية هذه الى الطبيعة في فلسفته الجمالية بوجه عام .

ولكي نوضح العناصر الرئيسية في نظرية أرسطو في الفن ، سنتبسط أجزاء من تعريف الشعر ورد في مستهل كتابه ، ويمكن أن ينطبق على مجال الفن بأسره . ففي التعريف يقول أرسطو : « ان أصل الشعر راجع الى سببين ، كسل منهما يرتد الى ميول طبيعية . الأول هو المحاكاة ، وهي متصلة في البشر منذ طفولتهم وما إلى ذلك من فترات العمر . . كما ان التمتع بالمحاكاة متأصل في الناس جميعا . وهذا امر يشهد به الواقع ذاته ، اذ اننا نستمتع برؤية أدق صور الاشياء التي نكره ان ننظر اليها في حقيقتها . كصور أشعث الحيوانات أو الجثث . والسبب الثاني هو ان الناس جميعا ، لا أهل العلم فقط ، يستمتعون برؤية الاشياء ، اذ ان هذه تتيح لهم فرصة التعرف والاستدلال على كل شيء على حدة ، فيقولون : انبه ذلك لان الرأي لو لم يكن قد رأى الشيء من قبل ابدا ، لما كان الشيء هو الذي يسبب اللذة ، ولكن الذي يسببها هو الأداء أو اللون أو أي عامل آخر » .

في هذا التعريف المشهور يحدد أرسطو عناصر معينة للفن ، وأهاها عنصر المحاكاة . ففي الفن يعمل الإنسان على محاكاة الطبيعة ، ويكون منتجا مثلها . وكل ما في الأمر ان المبدأ المنتج في حالة الطبيعة يكون موجودا في الطبيعة ذاتها ، أما في حالة الفن فإنه يكون في نفس الفنان . وعلى ذلك فالفن راجع الى ذلك الميل الطبيعي لدى الإنسان الى محاكاة الاشياء ، وهذا هو الأصل الأول للفن ، كما يحدده أرسطو بطريقته المميزة التي كان يحرص فيها على رد كل شيء الى منشئه ، وهي الطريقة المسماة بالمنهج المنشي ، أو Genetic method . منهج الرجوع الى الأصول .

ومع ذلك فإن أرسطو لا يحمل على الفن نظرا الى كونه يحاكي الطبيعة أو عالم الواقع ، لأن الواقع ، كما قلنا ، ليس عنده ظلالة متممة وانما هو حقيقة حية تنطوي في ذاتها على أسرار غاياتها . فضلا عن ذلك فإن الفن يضيف الى هذا الواقع جديدا على الدوام . ففي البدايات الساذجة وحدها يكون الفن

مقيدا بالطبيعة ، أما حين ينسب عن الطوق ، فإنه يضم العناصر التي توجد متفرقة في الطبيعة بحيث يكون منها كلا واحدا . وكما يقول أرسطو : « فالجميل يختلف عن غير الجميل ، مثلما تختلف الأعمال الفنية

عن الأشياء الواقعية ، في أنه يجمع بين العناصر المتفرقة ، كالألوان في الرسم ، والأصوات المنفردة في السلم الموسيقي ، والكلمات في الشعر ، والحوادث في الرواية ، ولكي يكون العمل الفني سليما ، فلا بد أن يحدث فيه هذا الجمع بين العناصر تبعاً لنسب محددة . وبالإضافة الى جمع الفن بين العناصر التي توجد متفرقة في الطبيعة ، فإنه يأتيها بما هو عام . على حين ان الطبيعة لا تنطوي الا على جزئيات . ولكن ليس المقصود من العمومية في هذه الحالة هو ان الفن يتناول ظواهر يشترك فيها كثرة من الناس أو الأفراد ، اذ ان هذا النوع من التعميم من شأن العقل لا الخيال . وكلما كان الخيال المبدع حيا ، كانت الشخصيات التي يرسمها أكثر عينية ولردية . ولأن المقصود بقولنا ان الفن يصور حوادث عامة ، هو ان الفنان عندما يصور شخصية ، مثلا ، يصور ما يفعله أي فرد آخر في مثل ظروفنا وموقفها ، أي أنه يصور عنصر الضرورة في الحوادث والأفعال ، بحيث يبدو ارتباطها فيما بينها ، وصورها عن الشخصية على شكلها . هذا الارتباط يفتح العقل ويرضي نزوعنا الى البحث عن الأسباب . وعلى ذلك فالفن عام بمعنى أنه يصور الكل في مقابل العرضي ، لا بمعنى أنه يصور ما ينطبق على كثرة من الأفراد . وبعبارة أخرى ففي الفن نوع خاص من الحقيقة ، يتمثل في أنه لا يصور نزوات فردية يستحيل تحليلها ، وانمسا ينقل اليها حقائق يقتنع بها الجميع وتحتل كل واحدة منها مكانا وسط السلسلة العامة لما يعرضه من الحوادث . فاذا كنا نجد الفن معبرا ، فلا بد ان يكون ذلك راجعا الى أنه يعبر عن إمكانات من إمكاناتنا ، وبذلك ندرك التقارب بين أذهاننا وذهن الفنان ، سواء في الشعور وفي التعبير ، وهو تقارب يمتد ، مثاليا ، الى البشرية جمعاء .

وربما كان أهم ما يستخلص من التعريف السابق ، فيما يتعلق برأي أرسطو في فكرة المحاكاة ، هو قول أرسطو أن المرء قد يستمتع برؤية صورة شيء يكره أن ينظر اليه في حقيقته . فأرسطو هنا يسير في

للتراجيديا ، هي انها تصور فعلا كاملا في ذاته ، فلا بد أن تكون للتراجيديا وحدة عضوية متكاملة ، وأن تكون لها بداية ووسط ونهاية ، وينبغي أن ترتب الحوادث فيها بحيث أنه إذا تغير موضع أى جزء منها أو حذف ، اختل نظام الكل . وهكذا تكون العلاقة بين الحوادث أشبه بالعلاقات الرياضية ، بما فيها من نظام وتماثل وتحدد .

ولكن أهم ما فى هذا التعريف هو اشارته الى فكرة التطهير . فعل حين أن أفلاطون قد رأى فى الشعر والأدب عامة وسيلة لاثارة الانفعالات بأى ثمن ، فإن أرسطو يرى ، على العكس من ذلك ، أن المساواة وسيلة لتخفيف الانفعالات أو إطلاقها وتحرير الإنسان منها . وبعبارة أخرى فاللذة التى تترتب على الفن لا تحمل ذلك الطابع المسموم الذى تحمله عند أفلاطون ، وإنما هى تتويج للحياة ودليل على الشعور بامتلائها . وفى استطاعة اللغة الفنية أن تخلص النفس من المتاعب والهموم والانفعالات ، مثلما يؤدى الشرب الى خلاص الجسم من العطش . ذلك لأن الانفصالات لو تركت لتتراكم فى النفس ، فانها تقود فيها أشبه بالسموم

التي ينبغي التخلص منها . وهناك أشخاص يسهل تعرضهم للانفعالات الخوف والاشفاق المتزايد ، وهؤلاء يصابون بالتأثر كثيرة لو أطلقوا العنان لهيئته الانفصالية . ولكن هنا كان فى الفن ، وفى فن المناسبة بوجه خاص ، شفاء لنفوسهم وتطهير لها من انفصالاتها المتطرفة . ذلك لانهم يمسرون ، عند مساعدتهم للمناسبة ، بتجربة مماثلة لما يحدث فى الحياة الواقعية ، وهكذا تنطلق الطاقة الحبيسة فى نفوسهم ، ولكن فى ظروف مصطنعة لا تكون لها نفس الاضرار التى يمكن أن تصيب النفس لو أطلقت هذه الطاقة فى الظروف الطبيعية . وعن طريق هذه التجربة المحاكية تتخفف النفس من انفصالاتها الأصلية . ومن هنا تتضح العلاقة الوثيقة بين فكرة المحاكاة وفكرة التطهير ، أى بين العنصرين الرئيسيين فى نظرية أرسطو فى الفن : ذلك لأن التطهير لا يتم الا بمحاكاة ظروف مماثلة لتلك التى تثار فيها الانفصالات فى الحياة الواقعية . وهكذا يبدو أن أرسطو من أنصار المثل القائل : ودأبى بالتى كانت هى الداء - وكل ما فى الأمر أن الداء هنا يتم فى ظروف فنية مصطنعة ، تعالج الداء الذى هو الإفراط الفعل فى الانفصال . ولتوضح بطريقة أخرى ما يقصده أرسطو من فكرة

أول الطريق الذى يؤدى الى الاعتراف بأن للفن حقيقة مستقلة بذاتها . وعلى حين أن أفلاطون قد أكد ، بشئ من السذاجة ، أن تأثير التصوير فى نفوسنا مماثل لتأثير الواقع ، فإن أرسطو يجعل للتصوير تأثيرا مستقلا عن الواقع الذى يمثل ، أعنى أن فى العمل الفنى عنصرا جاليا مستقلا عن الواقع الذى يمثل مضمون الموضوع الذى يصوره هذا العمل . ويرى بعض الكتاب فى هذا رأى تلميحا الى فكرة الرمزية : أى أن هذه هى الخطوة الأولى فى الطريق الذى يؤدى الى القول بأن الفن يرمز الى الواقع بدلا من أن يحاكيه . وعلى اية حال فقل ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد هو أن أرسطو قد أدرك - لأول مرة بالنسبة الى الفلاسفة السابقين عليه - أن تصوير الواقع فنيا يؤدى الى تغييره ، ويصبغه بصبغة مثالية .

وتفاوتت الفنون من حيث قدرتها على تصوير الواقع ومحاكاته : فلموسيقى قدرة مباشرة على تصوير الأحوال النفسية والطباع . فالإيقاع والشعر يقومان بمحاكاة مشاعر الغضب والفرقة ، وكذلك صفات الشجاعة والاعتدال ، والصفات القابلة لهذه وغيرها من صفات الخلق . وهذا أمر تنبئه التجربة : إذا كنا نشعر بتأثيرها فى نفوسنا عند سماعنا لها . أما فى الرسم فليست المحاكاة مباشرة . فالمصمم المتأكد لشعر فى الرسم بمزيد من المتعة ، تولدها فيما قدرتنا على استنتاج موضوع الرسم والتعرف عليه ، ولكن هذا السرور ملتبس غير مباشر . على أن المحاكاة تكتمل وتبلغ هدفها فى المناسبة ، أى التراجيديا . فالموسيقى والرسم ، على ما لهما من أهمية ، لا يقدمان اليينا فكرة تبليغ من الثراء والاتساع ما تبليغه العقدة الموحدة المبحوكة فى التراجيديا . وهكذا يقيس أرسطو شرف الفن المحاكى ، مثلما يقيس شرف المعرفة ، بمقدار ما فيه من شمول ومعمولية وضرورة محتومة ، تناظر ما فى العلم الاصيل والمعرفة الحقة من هذه الصفات .

والفكرة الرئيسية الثانية فى نظرية أرسطو فى الفن هى فكرته المشهورة فى « التطهير Catharsis » ويعرض أرسطو هذه الفكرة فى تعريفه للتراجيديا الذى يقول فيها انها « تصور فعلا تبيلا كاملا فى ذاته . . . بلغة لها سحرها الخاص . . . وتؤدى ، بانارتها لانفعال الشفقة والخوف ، الى تطهير النفس من هذين الانفعالين » وهذا التعريف يحدد صفة اساسية

النفس ذاتها وافتقارها الى التماسك والتماسك ، ولو قارن المرء بين الموقنين ، لظهر له على التو أن موقف أرسطو هو الأسلم والأقرب الى الفهم السليم لطبيعة التجربة الفنية . وهكذا فإن ادراك أرسطو لقدرة الفن على السمو بالانفعالات الانسانية ، بالإضافة الى اعترافه بأن للفن حقيقة قائمة بذاتها ، بغض النظر عن طبيعة الموضوع الذي يصوره ، يمثل تقدما كبيرا في التفكير الجمال ، بل هو يدل على ظهور بوادر النظريات الجمالية منذ ذلك العهد البعيد ، عهد الفلسفة اليونانية القديمة .

النظرية الصوفية عند افلاطون :

أما نظرية افلاطون فيمثل آخر مرحلة للتفكير الجمال عند اليونانيين . ومن الممكن أن تعد قصة وتوجيها لهذا التفكير ، ولكنها في الوقت نفسه تنطوي في ذاتها على عنصر يقضي على الطابع المميز للفكر اليوناني ، ويهدد الطريق لنمط التفكير الذي ساد العصور الوسطى . ذلك لأن افلاطون قد جمع أهم الأفكار التي تضمنتها النظرية الجمالية عند افلاطون وأرسطو ، وكون منها مركبا أعلى ، ولكنه في الوقت ذاته قد صيغ هذا المركب بصيغة صوفية كانت في واقع الأمر بعيدا عن سبيلها لظهور النظرية اللاهوتية الى الحياة وإلى الفن في العصور الوسطى ، وبالتالي لاخفاها الموهوم اليوناني في هذين المجالين .

ومنذ أول « تساعية » من تساعيات افلاطون ، نراه يتساءل عن ماهية الجمال ، فيقول أن هناك جمالا يرى أو يسمع أو يحس ، وهناك جمال الروح الذي نجده في سلوك معين ، أو في طبيعة معينة . ولكن هل يوجد عنصر مشترك بين نوعي الجمال هذين ؟ لو اهتمدنا الى هذا العنصر المشترك ، لعرفنا ماهية الجمال في ذاته .

ويرفض افلاطون نظرية الانسجام أو انتماثل التي قال بها أرسطو . فالن لا يرجع الى رغبة غريزية في الانسجام ، كما قال أرسطو ، إذ لو كان الأمر كذلك لما اقتصد بالجمال الا ماهو مركب معقد ، حتى يمكن أن يكون هناك انسجام بين عناصره المختلفة . غير أن التجربة تثبت لنا أن الجمال كثيرا ما يكون مرتبطا باليساطة ، ومتنافيا مع التعقيد . فضلا عن ذلك ففي عالم الأفكار جمال ، غير أن هذا السلام بسيط وليس مركبا ، فكيف يمكن وجود الجمال في مثل هذا العالم ؟

التظهر ، تلك الفكرة المشهورة التي طالما اختلف حولها الشراح والمفسرون . فهو يرى أن شفاة الجسم والنفس من العلل يتم عن طريق بلوغ حالة من التوازن تستتي فيها معادلة التطرف بحالة مضادة له ، تؤدي الى التخفيف منه ، وتعيد التوازن الى سابق عهده . وهكذا . ففي مقابل الشفقة المرضية المفرطة التي يتعرض لها الناس في حياتهم المعتادة ، يعود التوازن السليم بفضل تلك الشفقة المتزنة العاقلة التي تثيرها المأساة : ذلك لأن الإفراط في الشفقة قد يؤدي بنا الى الإشفاق على من لا يستحق ، أما المأساة المسرحية السليمة فانها تعلمنا كيف نضع الشفقة في موضعها الصحيح . ومن هنا كان أرسطو يرى أن المأساة الجيدة ينبغي أن ترسم لنا صورة شخص تطلبه الاقدار وهو لا يستحق الظلم ، وإن كان قد ارتكب خطأ بسيطا هو الذي أدى الى نزول الكارثة عليه . وهنا تكون شفقتنا عليه في موضعها ، ولا تكون شفقة مفرطة لشعر بها تجاه من يستحق ومن لا يستحق . ومثل هذا يقال أيضا عن تأثير المأساة في أعمال الخوف والحساسية المفرطة . وهكذا فإن مشاهدة مأساة مسرحية كهذه ، تعيد الى المشاهد التوازن في الانفعالات ، وترد اليها ما فيها من تناسب وتهللي .

وهنا نلمس فارقا آخر بين نظريتي افلاطون وأرسطو . فعلى حين أن أرسطو يرى أن اشفاقنا على الضحية في المأساة يفرغ طاقتنا الانفعالية ، ويخلصنا بالتالي من المشاعر المتطرفة ، فإن افلاطون يرى على العكس من ذلك ، أن تكرار الاستماع الى القصص الشعرى ومشاهدة العروض المسرحية يزيد من حساسية النفس للانفعالات ، ولا يؤدي مطلتها الى التخلص منها . وقد أدى هذا الاختلاف بين الفيلسوفين الى تباين آخر في تقدير كل منهما لقيمة الفنان : فافلاطون كان يضع الشاعر بعد الصانع وأصحاب الحرف ، أما أرسطو فيضعه في أعلى السلم مع الفلاسفة والحكماء . ذلك لأن أرسطو كان يرى في قدرة الشاعر ومؤلف المأساة على تصوير تجارب الحياة ، وعلى تشعل هذه التجارب في نفسه بكل ما فيها من تفاصيل ومشاعر عميقة ، دليلا على وجود موهبة خاصة لدى الشاعر لا تقل عن موهبة الفيلسوف . أما افلاطون فقد كان يرى في هذه الصفة ذاتها - أعني في قدرة الأديب على تقصص الشخصيات والواقف المختلفة والتقلب معها - دليلا على تقلب

ادراكه لحضور المبدأ الإلهي في العالم الزماني
ونلكاني . ولتأمل ذلك الحجر الذي يتحول على يد
الفنان الى تمثال ، ويكتسب بفخس هذا التحول
جمالا . ان الجمال لا يكون في هذه الحالة كامنا في
المادة ، وانما في الصورة التي يضفيها عليها الفنان ،
أى أنه مستمد من روحه . وبعبارة أخرى فالفنان
ينطق الحجر انفعالاته ومشاعره ، وهي انفصالات
ومشاعر لم تنشأ في نفس الفنان الا من تأملسه
لصورة المبدأ الإلهي مطبوعة على عالم المكان والزمان .

ولا شك أننا نستطيع أن نلمح ههنا تلك الفكرة
المشتركة بين أهم النظريات الجمالية عند فلاسفة
اليونان ، وأعني بها فكرة المحاكاة . غير أن المحاكاة
ليست في هذه الحالة محاكاة لأشياء مادية ، وانما
هي محاكاة للمثل أو الأفكار الإلهية ، أى أنها محاكاة
للروح اللامادية من خلال وسيط مادي أو شبه مادي .
ولا جدال في أن آراء أفلوطين هذه في الفن تمثل
تقدما كبيرا بالنسبة إلى آراء أمثاله الروس أفلاطون :
فقد رأينا هذا الأخير يقصر مهمة الممثل الفني على
محاكاة الأشياء المادية الجزئية ، بينما يسمو أفلوطين
بهذه المهمة إلى محاكاة المثل أو العنصر الإلهي في
العالم . ومع هذا كان التفاوت النسبي في قيمة الفن
عدد كل من الفيلسوفين : فالأول يجعل منه نشاطا
يحتل مرتبة أدنى من مرتبة الأشياء التي يحاكيها ،
على حين أن الثاني يجعل منه نشاطا روحيا رفيعا ،
يعلو على ما يحاكيه من الموضوعات .

وهكذا فإن فلسفة أفلوطين الجمالية ، في أعلاها
من شأن العمل الفني على هذا النحو ، تمثل القصة
المعيا للتفكير الجمالي عند اليونانيين . ولكنها في
الوقت ذاته تتضمن ، كما قلنا ، تلك العناصر التي
قضت ، بالتدريج ، على الطريقة اليونانية في التفكير .
ذلك لأن أفلوطين يرد كل شيء إلى المبدأ الإلهي ، ويجعل
من الفن تأملا لصورة الألوهية كما تنطق على عوالم
الزمان والمكان . ولولا هذا الاتصال الدائم بالمبدأ
الإلهي لما كان في وسعنا أن نرى الجمال في شيء .
وهكذا كانت فلسفة أفلوطين في ميدان الجمال - كما
كانت في سائر الميادين - تمثل الجسر الذي انتقلت
عليه الحضارة من طريقة التفكير اليونانية إلى عريضة
التفكير اللاهوتية في العصور الوسطى ، وتمثل
نقطة النهاية بالنسبة إلى منهج اليونانيين العقل في
حل مشكلات الفن والفكر والحياة .

بهذا السؤال الأخير ينتقل أفلوطين إلى صميم بحثه
الخاص في طبيعة الجمال ، وربط بين هذا البحث
وبين نظرياته الميتافيزيقية ربطا واضحا . ذلك لأن
أفلوطين ، في فلسفته النظرية ، كان يرى أن الأشياء
جميعا تشارك في الله ، أو في العالم المثالي ، وهو
حين يطبق هذا الرأي في ميدان علم الجمال يقول ان
أى شيء لا يكون جميلا الا بقدر مشاركته في هذه
الطبيعة الإلهية . وبمعنى اللذة التي نحس بها عند
ادراك عمل فني عظيم ، هو أن النفس الإنسانية ، التي
هي بطبيعتها قريبة من الطبيعة الإلهية ، تطرب وتتهيج
كلما رأت شيئا يقرب بدوره من هذه الطبيعة .

فالجمال إذن انما هو حضور الماهية الإلهية الأزلية
في عالم الأشياء الزمانية . ومعنى ذلك أننا نستطيع
أن نصل إلى الله عن طريق حبنا للجمال . مثلاً نصل
إليه عن طريق سعيها إلى الخير والحق . ففي الله
تلتقي القيم جميعا ، ومن مشاركة الأشياء الزمانية
في الماهية الإلهية الأزلية تستمد كل القيم .

ولكي يحدد أفلوطين العلاقة بين الأشياء والجميلة ،
وبين عالم الأفكار الإلهية الذي هو مصدر جمالها ،
يؤكد أننا نصف بالجمال كل شيء نرى فيه ذلك الطابع
الذي أضفيها نحن عليه ، بفضل الحساسة بالجملة
الإلهي . فحين يصنع المهندس بيتا جميلا فهو انما
يطبع المادة الخارجية ، أي الحجارة ، بفكرة في
داخله ، أو يقربها من المثل الأعلى الباطن فيه . ولهذا
السبب وحده كان يراه جميلا كلما نظر إليه .

وإذا كان جمال الأشياء المادية يرجع إلى انعكاس
الفكرة الإلهية عليها ، فإن هذه الصفة أوضح ظهورا
في جمال الأشياء اللامادية . فللأفكار والخيال
والفلسفات جمالها ، وللنفس جمالها ، والا
قيما ذلك نصف ذلك الطرب الذي نحس به كلما سمعنا
نفسنا ، وذلك السعي إلى العلو بأرواحنا ، وتجاوز
حدود جسمنا ؟ ان هذه كلها مظاهر للجمال ، لا ترجع
إلا إلى شعورنا بحضور الله في هذه الأنفصال
والخلال .

وعلى أساس هذا الفهم لطبيعة الجمال يعرف
أفلوطين الفن بأنه التعبير عن مشاعر الإنسان الذي
يدرك مظاهر المبدأ الإلهي في شيء مادي موجود في
الزمان والمكان - وهو ادراك يتوافر لمتنا بنفسه
مشاركته بدوره في هذا المبدأ الإلهي . فالفنان إذن
ينتقل فكرته إلى المادة ، ويعبر من خلال وسط على

من مذكراته (إدريس أفندي)

محمد علي وأسرته

صفحات مجهولة

جمعها وترجمها دكتور أنور لوفتا

أدنى العبد في الشرق بسرعة بالغة . وهو لا يحيط
نفسه بجمهور من الحشم المسلحين كما يفعل
سلطانها . وإنما يحرس بابها موظف واحد
عنه كل ما يهمه وفي ديوانه يراه القوم لا يحمل
سلاحاً . بل يمشي في العادة بعبلة تبغ ثمينة أو
بالسيحة التي صعدتها أهل الشرق .

ويروق للباشا لعب البلياردو والشطرنج والنرد
وهو لا يهتم أدا لعب باصطفاً خصمه . بل يختاره
من بين صفار ضباطه بل من بين جنوده أحياناً
ولكن عادته جرت على أن يتخذ خصمه في مباراة
البلياردو من بين القناصل والرحالة الأوربيين .
وما هكذا يتخيل الناس في أوروبا صورة محظ
المالِك وقاهر السلطان محمود ومجدد مصر !

شخصيته

الوالى شديد الودع بالجد ، ولذلك يتحدث
بكبرياء وشغف عن أيامه الماضية . أنه كثير التعكير
في البهاء الذي يحيط اسمه أثناء حياته . ويظن أن
هذا الصيت سيمر بعد موته .

وهو حريص على أن تترجم له معظم الصحف
الأوربية ، ويبدو عليه الألم من النقد الهين أو
اللاذع الذي كثيرا ما تتناول به الصحف أعماله أو
قيمه الشخصية . ويرى أن مهاجمات الكتاب له

محمد علي رجل متوسط القامة ، بارز الجبهة .
صغير النعم باسم الشفتين ، غليظ الأنف . وقد
تؤلف هذه الملامح في مجموعها خلقاً عادية . ولكن
خلقته تمتاز بسرعة التعبير ، وبهراجه في كل
الدعاء والتلطف . ويحوط وجهه لثام من لحيته
بيضاء جميلة تغطي صدره أيضاً . وهي موضع
عناية قصوى . وله يدان كاملتا الحسن ، وذلك لور
من الجمال يقدره الشرقيون كثيراً . أنه قوى السهـ .
أنيق الهيئة يمشي في حزم وخيلاء . وفي مشيته شيء
من الدقة والنظام العسكري . وكثيراً ما يقعد بديه
وراء ظهره ، فهو يحب أن يمشي على هذه الصورة
في جناحه كما كان يفعل بونايرت .

وقلما يرتدي الباشا ملابس باذخة . كان في الماضي
يلبس دائماً زى المالِك القدماء ، ولكنه منذ بضع
سنوات استبدل بالمعامة العريضة - التي كانت
ذات مظهر شرقي نبيل - الطربوش العسكري ،
وبالجيب المضفاضة الرائعة زى « النظام » على أن
ملايسه من البساطة دائماً بحيث ظنه الكثيرون واحداً
من حاشية الباشا ، لا الباشا الكبير بذاته .

وتتسم عادته بطابع الوقار وحسن الالتفات
كمادات كبار الأشراف ، وإن كان هذا مما تعلمه

* سبق أن نشرت - المجلة - في عدده الخامس عشر (مارس
١٩٥٨) ص ٤٧ - ٥٩ مقالا للدكتور أنور كوكا عن المؤرخ الفرنسي
براييس دافن - المعروف باسم إدريس أفندي وأهم مؤلفاته .

مد اساءت اليه شر الاساءة ، ويرد اليهم - الى حد كبير - ما اساب آماله من خيبة . وقد روى شخص جدير بالثقة ان « حسين بك » قد سمع محمد علي يسب معارضيه مرئسا واجتزا لمرور استقلالا الى تأثر جريدة « أزمير » قبل كل شيء ، فقد اطنبت هذه الجريدة في اذاعة هجائه والافتراء على حكومته ، واضاف الباشا قائلا :

« اني لاعطى راضيا مليون ريال في سبيل منع هذه الجريدة من الظهور . وانها غلظة مني هي التي سمحت بوجود هذه الجريدة ، فقد كان محررها تحت تصرف مدة طويلة ولكني صددته .

وقد سلته امعالات حياته السياسية كل راحة . هو بنام قليلا ، وهيئات ان بنام نوما هادئا . ويسهر الى جانبيه دائما عبيدان ليعيدا عليه غطاءه الذي يدمعه عنه بلا انقطاع .

ورغم قصر الوقت الذي يخصصه للنوم ، فهو دائما في نشاط قلما تجد له نظيرا . في الساعة الرابعة صباحا تراه باهضا . واقفا على قدميه ، لبعضى يهارة كله مع بطاره . مسرعا في الجيش او مفتشا على اعمال البناء او اعمال الخياطة . مؤسسا برده ان راقب اذنا .

وهو يجيد الحساب وان لم يكن قد تعلم الحساب قط . ومعروف انه كان قد بلغ الخامسة والاربعين من عمره حين بدأ يسعى الى تعلم اول مبادئ القراءة والكتابة . ويقال ان جارية من جوارى حريمه علمته حروف الهجاء ، ثم قام شيخ بتعليمه الكتابه . وتلك احدى الخصائص المميزة لحياته ،

وهي جذبة بالذكر حقا اذا فكرنا في المشاغل السياسية الخطيرة التي لا بد كانت تستغرق ذهن هذا الرجل - وهو في مجالسه الخاصة محب للاستطلاع ، تدل اسئلته على جهل ساذج مسبح اظهارها لكثير من اللهاء والفهم .

وطبعه مستبد عنيف . وهذا مثل من استبداده الذي يشبث احيانا الى حد عجيب :

من ضمن اشجار الفاكهة التي وردت من اوروبا كان نوعان او ثلاثة من شجر البرقوق . اعجبته افاصي بستانيه ان يمتنوا بها . وانمرت احدى الشجرات بعض الثمر . وبدأ للبشاش الذي تابع يشغف نمو هذه الفاكهة ان يتذوق ثيئا منها وهي مازالت فجة خضراء ، فوجدتها حلوة الطعم ، وامر مدير البستان بان يلتفت التفاسا خاصا الى ثمرات

البرقوق الحمى او الست الباقية . فكان ان احبطت الشجرة بشبكة تمنع الطيور من الوصول الى تلك الثمرات اللينة ، ونهض امامها حارس يبذل انشط المراقبة . ولكن ، من تكد الحظ ، ثارت عاصفة من هذه العواصف التي تكثر في مصر وانقضت على محط ذلك الاهتمام الشديد . فلما انجلت لم يكن على الشجرة الا برقوق واحدة اعلى انها اصبحت - نتيجة للتعرض بلا شك - من الروعة

بحيث كانت تخيل اليك انها استوعبت وحسدها جميع العصارات التي كان مقدرا ان تغذي ثمرها والفرا . واخيرا اوشكت « البرقوق » على النضج ، غير ان الباشا كان قد تغيب لبعض الوقت عن زيارة البستان وكأنه نسيه . ومرت الايام دون ان ينبيه شيء بنزعة سامية عن قريب في شبرا . واشتد قلق المدير ، فتداول في الامر مع مروضيه ، وتقرر بالاجماع ان الثمرة قد بلغت تمام نضجها وانها اذا لم تقطف باقت في خطر السقوط من غصنها او التلف على الشجرة . فخلعوا اذن عن غصنها في احتفال كبير بشعور . ورفه وحولها افطن اسدوف ، وادعوا في عتبة صغيرة ، وختموا العتبة وشيعوها مع رسول حسن ان سموه . كان ذلك مساء شهر رمضان . وكان محمد علي - على اثر وعكة خفيفة بتناول طعامه الحريم ، فقدمت اليه البرقوق بين فواكه اخرى جيدته لم يعلم علم هذه الفكرة ومكانها من مولاة . وتناول الباشا الثمرة دون اى انتباه ، اذ لم ينتبه احد بامرها ، واكلها دون ان يخطر له انها واحدة من تلك اللواتي اوصى بها وصاياه الصارمة .

وبعد ذلك بايام ، اقبل الباشا على البستان ، ومضى راسا قبل كل شيء ، نحو شجرة البرقوق . ولم يكن عليها برقوق . وقبل ان يستطيع امرؤ ان يشرح للبشاش ذلك الاخفاء المؤسف ، كانت قد اخذت الباشا رعدته العصبية وهي الظاهرة التي تصحب اعتف غضبه ، وكان المدير قد طرح ارضا - باشارة منه - وعوقب بالعصا منذ اسفل جذع الشجرة . واخيرا تمكن الرجل المسكين من ان يجده اذنا صاغية ، وجاء يشهود فسمعت شهادتهم ، واستدعى الحمى ، وصاح به الباشا منذ ان لمحہ آتيا من بعيد :

« هل انا اكلت برقوق ؟ »

« نعم يا صاحب السمو ، لقد قدمت لكم واحدة على مائدة الافطار منذ بضعة ايام . ولم لم تنبهني الى ذلك ! »

بالاختام التماساً من ممثلي الشعب المصري للسلطان عبد المجيد يرجون فيه تثبيت محمد على واليا على مصر . ورفع علماء القاهرة على اثر خديعة أخرى مطالبا لنفس الفرض . فأى ثقة يمكن أن تعار هذه العرائض اللطيفة المادحة ، التي أفسد بها صانعوها أمانى كثير من البسطاء ؟

مصر وسيلته لا غايتها

ولعل الآراء لم تتضارب فى الحكم على رجل تضاربها فى الحكم على محمد على . فقد رأى البعض فيه بطلا جدد عهده مصر ومدنها ، على حين جعل منه الآخرون مفامرا بارعا سعى للوصول الى السلطة لفرض واحد هو السيادة واستغلال البلاد لنتفحة الشخصية لا أكثر .

لا شك فى ان محمد على رجل ممتاز . ولكن هل كان غرضه حقاً هو سعادة مصر ومجدها ؟ وهل حلت حكومة اصلاحية محل طغيان المماليك ؟ .

من الحق ان محمد على حين أراد ادخال تجديداته فى البلاد قد راعى العادات والمعتقدات والاوهام المتمكنة المستفحلة ، ومن الحق ان غيرة السلطان المتوحشة قد أقامت فى سبيله عقبات يكاد أن يستحيل تخطيها ، وأنه كان عليه ان يتابع أعماله بأن يفتح أبواباً لجميع غرائب لا تتناسب قطمع طاقة الفكر الضعيف ومواردها ، وأنه كان عليه ان ينظم البلاد بأن يلقى الاقاليم فى الفقر كى يفسد حروباً لم تكن لتعود عليه الا بالمجد الاجوف . بالها من وسائل عجيبه لتحضير البلاد . . . لقد اعتصر مصر بعنف أنفكها ، وتمقب المصري فى صرامة شديدة ليجعل منه جندياً حتى لقد كانت القرى تقفر من أهلها كلما اقترب نحوها رجال التجنيد . على أن وجهة تفكير الباشا بين هذه المشقات جميعاً لم تكن تخفيف بؤس الشعب ولا اصلاح المفااسد التى بضخه قدره ، ولا تربية أمة جديدة أقل ذلاً وأكثر ذكاء .

لقد أنشأ محاربين همزوا الوهابيين والعثمانيين ، وأنشأ بحارة وبثائن وعمالا ، وأقام مخازن للسلاح ومصانع ومدارس ، ولكن هل صار الفلاح أكثر نظافة وأوفر غذاء وأحسن اخلاقاً وتربية ؟ لقد بات الباشا يتصرف فى رؤوس مال كبيرة ، ولكن كيف حصل عليها ؟ أنه لم يحترم شيئاً : فصب مخلفات المماليك والمالجد والأوقاف والإملاك الخاصة ، دون تمييز . ومنذ أن أصبح السيد

وإذ رأى الخصى الحركة التى صماحيبت تلك الكلمات ، اندفع الى الجواد السرج فى بلخ - جواد الباشا - وتواري سريعاً خلال الحقول قبل أن يحاول أحد ان يتقبه . وظل المسكين مختفياً عدة أيام . ولكن الباشا تكرم بالغفو عنه حينما تشفع له فيه بعض المقرين .

الشعب يحاول عزل محمد على

ان الاختيار الحقيقى لنظام حكم شرعى ، وتقليد الرعايا حق الرجوع الى سلطة الدستور ذات السيادة ، وخضوع رئيس الحكومة وعماله للحكم الاملى الذى يصدر عن قضاء نزيه ولا مهرب منه ، كل ذلك لو تحقق لكان شر ضيق يصيب ادارة الوالى واسلوبه فى التصرف . ولا شك فى أنه استحق الى حد ما لقب « ظالم باشا » الذى منحه إياه الشعب وقد أصبح على يده فى ذلك من البؤس لا يستطيع معه أن يمنحه أشد منه .

وما دمنا قد سجلنا اللعنة التى تتردد على شفاه الفلاحين بلا انقطاع ، فلابد لنا من ان نحاول تلميل تلك الواقعة التى أعارها الراى العام أهمية كبيرة وضح لها ضجة شديدة فى حينها . لا داعى المطالبة - المزيفة - بتثبيت محمد على .

بينما حاول المصريون معبرين عن شعورهم الاجماعى أن يسعوا لدى الباب الهالى سعيًا رسمياً متوسلين عزل حاكمهم ، حدث فجأة تحول واضح فى اتجاه العقيلة . وكان ذلك بطريقة سريعة وفعاله فى منتصف نوفمبر عام ١٨٠٤ ، استدعى الوالى الى القاهرة جميع نظار وشيوخ الاقاليم المصرية واجتمعوا فى القلعة ، حيث خطب فيهم « حسين باشا » - الذى أسندت اليه مهمة رئاسة الجلسة - خطبة بليغة عن ضرورة ادخال اصلاحات فى ادارة الاقاليم لتخفيف عن الشعب ، فانار امام سامعيه افقا سعيدا . وبعد تلك الخطبة الخالية ، تيسط فى اخذ رأى كل منهم ، وسمع المطالب والرفيات ، والمقدد الوعود على الجميع ، ثم تصنع أنه مضطر الى مفادرة الاجتماع فى الحال على اثر تسلمه رسالة من الوالى ، ورجا النظار والشيوخ ان يختموا سريعاً باختامهم فى الجزء الاسفل من ورقة تمهد بأنه سيكتب عليها مضطر مؤتمهم متوخيا الامانة فى ذكر جميع نادار . ولم يجرؤ أحد من الموجودين على الرفض . وقام الباشا الامين بارتكاب تبديل « برىء » ، فقد كتب على الورقة البيضاء المجهورة

انهما وجدتا من الحكومة تشجيعا ومن النظم حماية، ولكنهما باتتا ضحية المصالح الحربية ، حكرًا لمنفعة الباشا وحده ، فلم تفيذا شيئا من نشاط هو في الواقع ظاهري أكثر منه حقيقي ، وسرعان ما وقف نموها .

جملة القول ان محاولة عملاقية قد أجريت ، ولما لم تكن قائمة على اساس من الخبرة الكافية فقد أحدثت على الرغم من جميع الظروف المواتية ما يحدثه اجهاض رعيب من الآلام العنيفة والانهاك الشديد ، لقد أدى محمد على مهمته ، وهو الآن مازال على قيد الحياة ، واقما على اطلال عمل كان يبدو انه مهيا لاجيال قادمة ، يشهد حكم الخلف عليه .

آخر ايام محمد على

كان الاطباء قد نهوا محمد على من ان يرى نساء حريمه . بيد أن ابنته التي كان يحبها حبا جما والتي كانت تسمى دائما الى ان تكون ذات تأثير كبير عليه ، كثيرا ما كانت تدعوه الى قصرها حيث يجعل في خدمته جوارى من الفتيات الجميلات كن يسمن الشيخ نواهي اطباله . وكان يصاود زيارة ابنته مرارا ، حتى اذا نفدت قواه وعجز عن اجابة بسايت بيته ، ناولته ابنته عقاقير مهيبة أدت آثارها المنهكة الى احوال قواه العقلية .

زاره تلك الظروف ، وضمت ادارة مصر بين يدي ابراهيم - وتقلت على ابراهيم حياة أبيه حتى لقد منع المومنين - قبيل وفاته هو - من عبادة الشيخ البائس الذي هوى الى درك الطفولة . ويقال ان « سليمان باشا » وبضعة آخرين كانوا من الجراة بحيث تخطوا تلك الاوامر .

وعاد عباس باشا - وكان قد اعتزل في الحجاز ليتفادى محضر عمه الذي لم يكن يطيقه - عاد ليشلم مقاليد الحكومة التي تركها ابراهيم . غير انه لم يظهر نحو جده احتراما اكبر - وهكذا يمكن ان يقال ان محمد على توفي مهجورا قد انصرف عنه اولاده . فقد كان سعيد باشا هو الوحيد الذي تبع نعشه - ودفن والي مصر بالمسجد الاثني الذي بناه في القلعة ، ومن هناك يبدو أنه يشرف على البلد الذي فتحه بعفريته !

ابراهيم باشا

هسورة

كل ما يبدو لك من خلفه ابراهيم باشا ينبيء عن رجل فظ سوقي - قامة قصيرة ، وبطنة ، وحركات مفاجئة ، ووجه انتشرت فيه نقط حمراء وتقرره

المطلق لوادي النيل الخصب ، غير زراعته وادارة سعيها وراء غرض واحد هو زيادة موارده الخاصة . ولقد اضاف الى استيلائه على الارض احتسكار الصناعة والتجارة ، فهدا المالك الوحيد والصانع الوحيد والتاجر الوحيد . ومن هذا السلطان المريض لم يستخرج سوى ايمته الشخصية . لم يستمد من ذلك كله اجراء فعالا حاسما ضد ما يرسف فيه شعبه من يؤس وجهل . بل ولم يعمل في مصلحة المنشآت التي اساسها حرية كانت او بحرية او صناعية ، اذ لم يقدر مستقبلها بهمد نظر ناخب حقا ، ولم يرصد عددا كافيا من التلاميذ للتفويض بها ومواصلة نشاطها بعد موته . لقد استدعى محمد على من أوروبا عمالا فحضرُوا وبَنُوا سفنا واداروا ورشا مختلفة ، ولكن اهم ما في الامر قد اُعمل ، فانهم لم يدربوا الا عددا قليلا جيدا من العمال الذين يصلحون للحلول محلهم .

وانشئت المدارس لتحقيق غرض عسكري محض ، وتخرج منها نفر قليل من المؤهلين القادرين . . . وبلفت استهائته بالتعليم ، الى اخذ بعض التلاميذ من مدرسة الفرسان لصمم الى خدمته ، وفي عام ١٨٤٠ تخير ثلاثة من افضل طلبة الإيسين ليعينهم طهارة تحت رئاسة كبير طلبة مصر ، وهو فرنسي .

لم يفكر محمد على قط في تفكيك الشعب من التحرر . لقد احتقر هذا الشعب دائما واحتقر نفسه . . . وجميع الرتب في الجيش من نصيب الثمانيات وعبيدهم ، وكذلك الحال في المناصب العامة .

ولو ان محمد على توخى العمل بطريقة متجانسة منطقية ، لكان عليه قبل ان يجعل من مصر بلدا قانحا ، ان يجعل منها بلدا تاجرا ، زارعا ، سعيدا . وكن عليه ان ينسج برنامجا كاملا من ث حب القوانين في شعبه ، وحب النظام ، وحب الخير العام ، والنقمة في التجديدات ، بدلا من ان يفرض عليه بالمع كل ما يعود بنعم مباشر لشخصه . كان ينقي عليه الانحياز لا الضغط واستخدام القوة الفكرية لا القوة الفاشية . وكان عليه الا يصغر في الوظائف العليا عن ايثار صيالي او ديسيسة او نزق بل أن يستند الى الخادم الحق وصاحب الجدارة .

لقد كانت الزراعة والصناعة خليقتين بان تصبحا موردتين من اخصب موارد الثروة والرخاء لمصر لو

تلك الصحراء جميع ما ملكت أيديهم ، وعلى الرغم من التضحية بدخانهم فقد هلك جميع جيادهم من قلة الغذاء وهلك كثير من رجالهم نتيجة لشدة الحرمان . فلما ألقى الماليك من راحة الحسياسة وأصبحوا يمانون مالا يطاق من الضيق ، قبلوا أن يستمعوا لعروض الصلح التي أرسل إبراهيم الماكر مندوبيه يقترحونها عليهم وسط كسرتهم . ولم يعدهم سلامة حياتهم فحسب بل وأن يعيدهم الى مثل المناصب التي في مستوى رتبهم وأن يرد لهم ممتلكاتهم ، وهذا كله على شرط أن يعترفوا بحكومة محمد على .

ولقد خليت هذه الوعود نحو ٤٠٠ مملوك فاستهزم الدرس القاسي الذي تلقوه منذ عام خلا ، وكان على رأسهم بكوات مختلفون ، قبلوا المقترحات . وفي نهاية مايو عام ١٨١٢ نزلوا من الجبال قوافل صغيرة واتجهوا نحو اسنا حيث كان مقر قيادة إبراهيم . فلما اجتمع الماليك ، ورأى ابن محمد على أنه لا يسمى ابتلا قدوم آخرين تستدرجهم تلك الوعود المغرية ، أصدر أمره بالإجبار على اشتات هؤلاء الجند الذين كانوا ذوي صولة فيما مضى . وفي ليلة واحدة بهدوا جميعا بالرحمة ، ولقى مائتا عبيد أسود

مسلوقين . هذا حسب إبراهيم المرسى ملوكين مرسين من طائفة شعب المديحة ابراهيمية . وسنة مملوك آخر لقيته في اسنا بدين سجنه اى ماكان عليه من الصبا والجمال .

ابراهيم القائد

لم يكن لابراهيم شيء من ملكات القائد الصالح ، بل لم تكن له الثقافة العلمية اللازمة لقائد الجيش ، فلذلك كان ما كسبه من فوز رجعا الى جبن أعدائه بصورة لا يمكن للمرء أن يتصورها أكثر منه الى تدبيره ومهارته . وهو لا يصدر قط تعليمات واضحة محددة ، وإنما يتكلم كثيرا ، حتى يختلط الأمر على رجاله ولكي يستطيع اذا فشلت المهمة ان يلقي وزر الخطأ على أولئك الذين حسب مسا يرى - لم يتفقدوا أوامره .

ويقود إبراهيم قواته العسكرية بالتعلق والخرافات وأغرائها بالسلب والنهب ، ولا يعاقب قط ما ترتكب من قذالات كما أنه لا يشبهه . ولا يشبهه قط هم المحافظة على سلامة جنوده والعناية بصحتهم ، فانه يهدمهم بالمشي المنهك ، وقلة الراحة التي يمنحها إياهم ، وقلة الغذاء والكساء .

الجدرى ، وعينان رمانديتان ترتفعان عند الزاوية الخارجية ، وفتر مبتسم دائما يضيء على وجهه الصغير مظهرا مرحا - هذه هي الملامح الرئيسية في خلفته .

وكانت طبيعة ابراهيم محتدمة فائرة ، ولكنت اذا اضحكته بشيء من التهريج رجع بسهولة من حدة غضبه . وكان نزقا عنيدا ، حذرا ، وتوجس من كل شيء ، قاسيا ، مسرفا في الانتقام . ولقد أبدى في حرب المورة أبشع همجية ، متعقبا بوجه خاص النساء والأطفال ، زاعما انه يريد استئصال ذلك الجنس . ولن أتحدث عن جسارته ، فقد ضرب أمثلة عديدة من الاستبسال .

وكان يحب الانتفاع فلا يدخر وسيلة لتسكيس كل ما يطيب له . وبلغ من تكالبه على الكسب انه اثناء حياة والده كان يزاول التهريب ويسرب الى القاهرة « تمباك » مزارعه التي كانت في القبة . وكان يعرف دائما ان يجد التلمة لينكس عما وعد . وكان يتكلم كثيرا كلاما رديء العبارة خاليا من كل علم ، وأوليل لمن كان يجزؤ على ان يقض ما يقول أو ان يقدم بعض الاعتراض على مشروعاته . ولا يتكاد إبراهيم يعرف القراءة والكتابة . لا يستطيع ويضيف الى هذه الأخيرة من الجبل غرولا وكهنة لا تطاق . انه لا يعرف فصل المصنوع ، وبالتالي لا يسعى اليه ، وهو أقل من ذلك سعي الى التلبه . وقد يصفى أحيانا الى رأى أولئك الذين يحيطون به، ولكن أسرافه في الامتداد بنفسه وأملاقه من سداد الرأى الذى يتيح للمرء ان يقارن ، ومن المصارف التى تتيح للمرء ان يناقش ، كل ذلك يدفعه الى اتباع رأيه دائما لانه يعتقد انه افضل الآراء . وهو يقول : « أنا اذ افعل كل شيء بنفسى يفرنى المجد أو اللوم دون سواى » .

مذبحة الماليك الثانية

التجأ الماليك الذين فروا من مذبحة القلعة - حيث قتل ١٢٠٠ منهم - الى النسوية ودقولة . واضطروا مكروبين من ناحية بقبيات الطبيعة ، ومن ناحية أخرى ينهب « إبراهيم بك » إياهم - وقد أنهكهم قتال أقدموا عليه هنا وهناك دون ظفر - الى ان يلتمسوا المأوى فى الجبال السى يقطنها العبايدة والبشارية . واجبرتهم هذه القبائل الهمجية على أداء ثمن باهظ من تلك الضيافة المقيمة . وقد أنفق البكوات لامداد جنودهم بالقوت اللازم في قلب

ابراهيم باشا عروضة ونهاه عن المجيء مرة أخرى . وبعد بضعة أيام ، حضر نفس المفاوض الى المعسكر لنفس الغرض . قام الباشا - دون أن يحاول الاصغاء اليه - بالتبض عليه والقتاله حيا في تنور معمل للأجر .

ابراهيم التاجر ..

لقد بلغ من جسده أنه كان يعمل دائما على تأخير دفع مرتبات جنوده واحتجاز شيء منها . وفي المورة لم يدخر وسيلة للاستيلاء على النقود . وهذه بعض الامثلة التي تشهد بذلك :

كان « انتونكي ميتاسكا » تاجرا يونانيا يبيع ويشترى لحساب ابراهيم باشا في مودون . كان يبيع لافراد الجيش ما الوازم ما يحتاجون اليه ويقبض الثمن اوراقا مالية تخص من مرتباتهم . ولما ظل الضباط مدة طويلة دون قبض مرتباتهم ، عمدوا - لكي يحصلوا على شيء من النقود - الى ان يشتروا ملابس واسلحة من « ميتاسكا » بالثمن غالية ثم يبيعونها في السوق ليستمدوا بعض المال ببطء . فكان عملاء « ميتاسكا » يشترون نفس السلع بثمان بئس ويملاؤن بها مخازنهم من جديد . كان ابراهيم باشا يبيع لجنوده اذنية وملابس

« جيتانو ماري » على ظهر السفينة التوسكانية « تيسوس » بقيادة القبطان « يوسنجوفيتش » شحنة من ٦ آلاف زوج من النعال المصنوعة على الطريقة المجرية . وكان الزوج منها يكلف نحو ١٠ قروش ، ففعل ابراهيم ثمنه للجنود ريالين .

وكان يضارب في أسعار العملة ، ويضطر فرق الجيش على أن تقلها بالسعر الذي يفرسه . وبهذه المضاربة ، كسب يوما في مودون نحو ٦٠٠٠٠٠٠ قروش اذ استغل الأمر ورفع سعر الريال الى ١٦ قرشا بينما لم يكن سعره يتجاوز ١٥ قرشا في مصر .

وكان هذا الاتجار النجس وكانت تلك الصفقات الملفقة سببا في أن ظلت فرق الجيش في المورة ترتدي الاسمال وتعاين البؤس .

رحلته الى فرنسا

عندما قام ابراهيم باشا برحلته الى فرنسا ، رويت عنه عبارة لو كانت قد صدرت عنه حقبا لدلت على ذكاء قريحة لم يكن لاثومعه منه . فعلى اثر زيارته لقصر « فرساي » وحدائقه ، قال أنه

هذا هو الرجل الذي اجترأ قلم مرتزق (مسيو سكاكينى) على ان يكتب عنه : « ان ابراهيم روح الجيش . نظرت الوامية ورباطة جاشه من صفات قائد محنك . وولاؤه وتواضعه النبيل وانطلاقه وسط نار الوفى قد كسبت له قلوب رؤساء جنوده لقد قدر لهذا الأمير ، الإدارى الصالح ومحب انوار الثقافة والمدنية ، ألمع مستقبل » . هكذا - على وجه التحديد - يكتبون التاريخ !

ابراهيم العظيم ؟

اتما يعرف الرجل بأعماله . ولرسم صورته وأخلاقه ينبغي ذكر الوقائع في المكان الاول للتغلف ولا الاشادة بالثنا وبأنه ولو كان ذلك في ابلغ الاساليب وهامى ذى بعض الوقائع التي تتحدث من تلقاء نفسها ولا تحتاج الى تعليق .

اتناء جولة بدمياط ، شرف ابراهيم باشا بحضوره حفلة اقامها لتكريه « سرور » القائم بأعمال الانجليز . وبعد راحة القيلة قدمت له صبية تتراوح سنها بين الثامنة والعاشره سلة من الفواكه والازهار . فأتى ابراهيم للتقص على جمال ابنته مشيرا الى أنها سرعان ماسوف تبلغ نضجها ، وسأله هل أمها على قيد الحياة ، فلما أجاب بالاجاب اضاف :

- ويحكم أيها النصارى لاتزوجيوني الا امرأة واحدة ! انى أتمنى لك موت الأم هذا الاسبوع لكي تحظى بأخرى .

ابراهيم البطل ؟

اكتوبر ١٨٢٦ :

اتناء حملة شنها ابراهيم باشا على ضواحي « تريبولينا » أسر الرجال فتى يونانيسا في كمين ، فاحضروه الى خيمة الباشا ، وسأله ابراهيم عن اسم قائد فرقة ، فأجاب الفتى انه جندى ولكنه لا يعرف شيئا مما يسأله عنه . وألح الباشا في سؤاله ، وأزاء رفض الفتى هذه بالموت ، فرد عليه :

- لو كان لي بذلك علم قلن اخون مصلحة وطنى . فانغناظ ابراهيم من هذا الجواب النبيل ، وتناول بنديقة واحد من حراسه ، وقتله .

ديسمبر ١٨٢٦ :

اقبل رجل يونانى الى معسكر « مسودون » للمفاوضة على تبادل بعض الاسرى . فرفض

ذات يوم بمناسبة عيد الاضحى ، ذهب يقدم فروض التهنئة لجدّه ، فجلس على الديوان واضعاً ساقاً على ساق ، وهو وضع لم يكن احد يجرو على اتخاذ في حضرة الباشا الشيخ . واستاء محمد على الا يراه يسعى اليه ليقبل يده في احترام ثم ينتظر حتى ياذن له بالجولس . فسأله باي حق اباح لنفسه تلك الحرية في الجولس . فاجابه :

— بحق الرجل الذي يعرف شرف اجداده .
الست باشا ابن باشا وحفيد باشا ، بينما انت لا اجداد لك من الاشراف ؟

فأمره محمد على ، وقد استاء لاجابته ، ان يعود الى جناحه ولزمه الى حين صدور أوامر أخرى . وفي اليوم التالي أرسله الى معسكر « جهاد اباد » قرب الغاتكة ليتلقى تربية وتعلماً يناسبان آراء الوالي المحدد . والحق بمدرسي اللغة التركية والفارسية والرياضة كولنيل فرنسي لتسديس العلوم العسكرية ومدرس الطبوغرافية العربية ومدرس التاريخ . ولتقطع الصلة بحياته الماضية ، عدت به حاشيته ، وعين معاليكه بالمدرسة الحربية ، والى فريق الصيد الذي كان يخرج فيه . ثم بعد ذلك ، دبر بدل ايسرجا على الطريقة الحديثة بالروس اوبر . اجبر على ان يتخطىهما فوق مرجع الخيالة . وذات يوم ، امتلأ حصانه الذي لم يكن قد اعتاد ذلك السرج ، فجمع الحصان والقاه أرضاً ، أمام كتيبة كانت تدق طبولها ابداناً من تؤدي له التحية العسكرية . فأمر — وقد انارت غضبه تلك الحادثة — ان يوثق الحصان وان يضرب بالمصا .

وبعد عشرة اشهر من الجهود غير المنجدة ، اد رأى الباشا الشيخ نفور حفيده من الفن العسكري ، اعاده الى القاهرة لكي يدرس الادارة .

وظهر نفوره من نظم الفرنجة ومن زعيم في كل مناسبة . وعندما أمر السلطان ان يرتدى جميع كبار موظفي الدولة الطربوش بلا عمامة « والفراك » والبنطلون « والاخذية » ، لم يرد قط ان يلبسها . وازاء هذا الاذراء داعبه الدكتور كلوت بك قائلاً له انه لايد ان يتخذ ذلك الزي ، فشكا الى جده الذي أمر في الحال بان يقف الطبيب أياماً ثمانية . وهو لم يلبس ذلك الزي الا بعد ذلك بسنوات ، ولمجرد الرحلة الى القسطنطينية لتسلم مقاليد الولاية .

لا يدعشه بعد ان رأى ذلك الا يكون الفرنسيون اهل دين وتقوى ، فانهم يملكون جميع ما وعد به المتقون في الفردوس ، دياراً فخمة ، وجنات جميلة، ونساء خالبات الحسن ، وانبة لذيذة .

وقد تبدلت افكار ابراهيم باشا بصورة غريبة أثناء زيارته لاوريا . وحين عاد الى مصر ، كان ينوي ادخال تحسينات عديدة حال موته دون تنفيذها . كان يريد ان يجعل من ميدان الازبكية حديقة عامة ، وأمر بشراء آلة بخارية لرى هذه الحديقة التي لم يمهله الزمن للشروع في غرسها .

وفاته

ينسب « يوفتور بك » وفاة ابراهيم الى احوال عارض لا الى انحراف فيه . فذات يوم زار حصون الاسكندرية بصحبة « جاليس بك » وعاد الى القصر في قيظ الظهر ينضج عرفاً ، وجلس امام نافذة في مجرى الهواء يشرب الشبانيا . فتكا ذلك ما كان قد أصابه من داء الرئة حين سافر الى القسطنطينية ولم يكن قد برا منه تمام البرء . وتفاقم الداء ثم اسطرته صدمة برد جديدة في صدره . لزم الفراش ، فرقد الرقصة التي لم ينهض منها . وقد توفي في القاهرة في ١٠ نولفيل ١٨٦٨ (١٤ من ذي الحجة عام ١٢٦٨) . هو صاحب افقاره بين يدي وكبيه مسيو « يوفتور » . دون ان يفكر في الموت ، بل قال انه لايد ان يسبح فطنه من مرعب .

ولاء محمد على لابراهيم

حين انبه محمد على بوفاة ابراهيم قال انه كان يعتقد دائماً ان ابنه سوف يسبقه الى القبر وان حفيده عباس سوف يخلفه على عرش مصر .

عباس باشا

نشأته

ولد عباس باشا في القاهرة عام ١٨١٣ . وكان الولد الوحيد لظوسون باشا الذي اختطفه موت مبكر من حنان ابيه محمد على . وكان الوالي الشيخ يؤثر عباس في صباه بمحبة خاصة . فنشأ مدلاً واهملت ثقافته بين يدي مربيه التركي وما احاطه من عبيد حريصين على ارضائه . وهكذا شب دون ان يلتفت الى التجديدات التي ادخلها جده والتي كان يجد نحوها في نفسه شعوراً من الازدراء لازمه نسبة حياته .

جزئيا بعض ما كان الشعب قد رجا من أمل . رفع بعض المقالم الصارخة ، وكافا عن بعض الخدمات ، واحكم بعض ما كان قد اختل من النظام . وفي ذلك ما يبرر الثقة العامة التي حازها في أول أيامه . ومن بين تلك الأعمال يذكر أن أنه أعاد جماعة من الموظفين المفصولين من ادارات مختلفة دون معاش الى وظائفهم .

بلغ عباس باشا السلطة في أوائل عام ١٨٤٩ ، حين لم تكن لفرنسا أي سيادة في الشرق ، وكانت قسدت سقطت مكائنها في مصر . وكان يدير في نفسه افكار جده في الاستقلال ، ولكن من ناحية انشاء امبراطورية عربية . وقد فاتح في ذلك قنصل فرنسا العمام مسيو « لوان » ، وسأله ما اذا كانت الحكومة الفرنسية تؤيده ان هو حاول التخلص من التبعية للسلطان . وأراد مسيو « لوان » ، قبل أن يرتبط بجواب ، أن يستطلع رأى الوزير ، الذي اجاب بالاجاب . ولكن بعد فوات الاوان . فقد ضاق بـ بـ بذلك التسماني ، فأفصى بنفس المشروع الى قنصل إنجلترا العام مسير « موراي » الذي وعده في الحال بالمونة والحماية ، وأصبح عباس صديقا .

لم يكن مطعمه الوحيد هو ضمان استقلاله وضمنا عرش مصر لأولاده من دون أمراء أسرته الآخرين ، وإنما كان يداهب في الخفاء آملا أعرض ويحلم بتكوين امبراطورية عربية .

وقد تحدثوا عن غرامه باحدى البدويات دون أن يقدروا سبب هذا الزواج الغريب . وفي الواقع انه اقترن بابنة واحد من أقوى رؤساء قبائل بلاد العرب فربط بصفته جميع عرب الحجاز الفخوريين بهذه المصاهرة ، ولكي يحسن علاقاته ، أمر ببناء قصر له في صحراء السويس وآخر في العقبة حيث كان يستطيع استقبال الرؤساء العرب ببعبدا عن عين الرقيب ، وأن ينضج مشروعاته وبعد العدة لتنفيذها . ويعون قبائل شبه الجزيرة ، كان يمكنه

وسرعان ما عين محمد على عباس على رأس الإدارة الداخلية ، حيث يصعب تصريف الأمور ، وحيث أبدى فهما نادرا لحاجات البلاد ومصالحها الحقيقية كان يضيف الى شدة عزمه قسدا كبيرا من التلطف والولاء وكرم السليقة ، وجودا أصيلا ورثة عن ابيه وكان بسيط الموائد حفيا يعرف كيف يؤلف بين أهل البلاد على اختلافهم ، لقد عمدت بعض الصحف وقد ضلها أشخاص سيئو النية من الأوروبيين الذين خابت آمالهم الطامعة ، الى اذاعة أن حكمه كان يعوزه الذكاء والنظام . ولكن هذه الوقائس تكذب ما رموه به :

فمنذ شبابه تدرب على الشؤون الإدارية والحربية وحكم مصر بوصفه وكيلًا لمحمد علي . وفي عامي ١٨٣٨ و ١٨٣٩ ، حين أوشك وقوع الحرب بين الباب العالي ومصر ، وكان اذ ذاك محمد علي في فايروفلو « قرب خط الاستواء وأبراهيم باشا في تخوم الممتلكات السورية ، عين محمد علي لاصعداد معدات الحرب حفيده حاكما عاما على مصر وحاكما لشئون سوريا المدنية . وفي تلك الفترة التاريخية المصيبة أبدى في الحكم من النضج وفق الأمور ما استحق به امارات الشناء من حبله . ولكن لم يدب لاعدائه - ليثيروا ضده الرأي العام - أن يثروا من كرمه للنظم الأوروبية افاضلهم كد .

سياسته

عندما تولى عمه إبراهيم باشا الحكم ، اعتزل عباس الحياة العامة وانتهاز الفرصة لاداء فريضة الحج . وحين توفي إبراهيم ، كان عباس الذي آلت اليه الولاية - حسب رسم الوراثة العثمانية - ما يزال في الحجاز ، فتألف في اليوم نفسه مجلس من أصحاب المناصب الكبرى في الدولة لتصريف الأمور الى أن يصل عباس . ولقد أبلغوه نيا توليته عن طريق القنصل الانجليزي الذي أرسل سفينة تجارية من السويس عاد على ظهرها الوالي الجديد الى مصر بعد انقضاء بضعة أيام على وفاة إبراهيم . وكان في استقباله عمه سعيد باشا الذي كان اذ ذاك في القاهرة ، يصحبه جميع أصحاب المناصب الكبرى . وتمت مراسم المناداة بعباس باشا واليا على مصر في قلعة صلاح الدين بحضور أهم أعضاء الأسرة وكبار الموظفين والحريين وقناصل الدول . وقوبلت توليته بابتهاج من جميع الشعب . ولقد بادر قبيدا حكمه باتخاذ بعض الاجراءات التي حققت

ولم يكن يحب استقبال القناصل ، فإذا اضطرتهم التناسبات الكبرى إلى أن يتجنبهم عشاء مباركهم ، دعاهم إلى مأدب عشاء طيبة على الطريقة الأوربية . لم يكن يظهر فيها . فقد كان يتعشى بمفرده دائما . كان يتوارى ليتناول وجبانه وبأكل على هواه ، أي كما يأكل الشره إلى حد ما .

عباس باشا والحيوانات

وتحدثوا كثيرا عن حبه للحيوانات . ولقد كان يقتنى بالفعل أحسن الجياد وأحسن الجمال في مصر والحجاز . وبلغ من حرصه عليها أنه لم يكن يأذن لأحد بزيارة حظائره . لم يكن عباس يمنع دخول داره بالباسبية ، كما يزعم « شارل ديدييه » ، ولكنه كان من هواة الجياد فكان يكتنى عليها شر العسكين لحسود ، شأنه في ذلك شأن جميع الأتراك ، ولذا أصدر أوامره لحرسه بالقبض على كل من يقترب من الحظائر .

ومن عباس برح حمام تميمه أجمل وأندر ، ثم التي كان يستجلبها من جميع البلاد . وكانت لديه أيضا عدة اجناس من الكلاب ، وعدة أنواع من الأرانب ، والكلاب ، وكان يحيط تلك الحظائر التي هي في وسطها البنية مرفقة ترقة هي بعض صفات الأعراف السريفة . فكانت حمامه تحمل جلالا من فضة . وكنت كل . حمل أطوايا نازحة . وكانت كباشه مصبوغة بالصماء مذهبة القرون . يبدو أنه لا ينفى أن تصدق ما يزعمه بهذا الصدد « ماكسيم دوكان » الذي يسيطر عليه خياله الخصب ولا يعرف من مصر إلا مظهر الاحجار التي صورها بألته .

اخلاقه

اما اخلاق عباس ، فكانت كاخلاق جميع سلاطين الشرق ، حيث يدلل الخلفاء أكثر مما تدلل الجوارى . لقد كان عباس يستسلم لمجنونه في الخفاء ، مسح وماليكه الذين كان يجعلهم يؤلفون حلقة لامتاعه ولكن كرامته كانت تأتي عليه أن يكسبون الأداة السلبية للذة عبد أو قلاح .

وكان قاسيا محبا للانتقام . رفض يوما طبيبه الدكتور « جاتدي » أن يعطيه كمية من السم ففكر الخزنة واستولى على الفارورة ، وسمم بها أحد ماليكه . ووقع الطبيب استقالته إلى الباشا الكبير ، وقبض مؤخر مرتبه . ولكي ينسى المبلغ الصغير الذي ادخره قام برحلة إلى ستر . وعندما علم عباس

أن يعلى احكامه لا على مصر فحسب بل على بلاد العرب ، وأن يقطع فوق ذلك على جيوش السلاطين البرية طريق مسوريا ، بينما كانت تحصينات الاسكندرية تحميها من أي محاولة لهجوم بحري يشنه عليها الباب العالي . وبعد هذا كله ، كان يقدر انه في حالة اخفاق مشروعه واجد ملجأ آمينا في قبيلة زوجته الجديدة .

ولم يعرف الناس في أوروبا شيئا من هذا المشروع العريض ، ولم يعرفوا قط أمر علاقات الباشا بمسلمي الهند الذين كان في استطاعته انارتهم ضد الانجليز كما حدث ذلك فيما بعد بوقت قصير ، ولم يروا في هذا الاعتزال بالصحرى إلا بعض أهواء الوالي . ولما كان قد اغضب كثيرين من الأوربيين باصلاحاته ، لم يفهم أن ينالوا منه في الصحف . ومن الحق أن اخلاقه - كاخلاق جميع الباشوات - مادة طيبة لنقد الناقدين . ولكن مهما يكن من أمر ما يقال فيه ، فلقد كانت ادارته من احسب الادارات .

بغضه للأوربيين

شهد اصلاحات عباس بال . واثبت . في علية تاحضاره سمرنجه . وأن جميع اراءه قد طوعته ليرسل مسلكه . لقد كان يرى أن يهود التي التقاليد والاخلاق القديمة دون غيرها من الشعوب سبيل ذلك . ولما انار فضبه ما كان يرى كل يوم من تغفل العوائد الأوربية ، نهى ماليكه وجنوده عن تدخين السجائر والسجائر ، واذ ضبط بعضهم متلبسين بما نهى عنه أمر بأن تخاطب افواههم ، ثم أمر بعد أربع وعشرين ساعة - حين رأى أن في ذلك عناءا كافيا - أن تقطع الجيوب التي حكمت بها شفاهم . وقد روى لي هذه الواقعة اللفظة طيبه مسيو « ليو » ، ونشر النبا على ما أظن ، في جريدة « التيمس » .

ولقد دفعته روح الاستقلال عن الباب العالي بقدر ما دفعه كرهه لرى الفرنجة إلى استعادة الزى العربى ولكن في جميع بهائه وبساطته الطريفة . واقتدى به المماليك فارتدوا جلابيب حريرية مطرزة . و « كوفيات » موشاة بالذهب كان يرتفع ثمن عقالها إلى ٦٠٠ قرش . وعاد الترف الشرقى إلى الظهور ، اذا لم يكن في روعة ابتغته ففي انانقتسه النبيلة الجميلة .

اثنان من رؤسَه «الباشا-سيبوروك» وأن ينتصيا سيفيهما ، وأن يشترك في الشجار رجالهما الموزعون بمهارة . وفي هذه اللحظة كان مقدرا أن يقتل عدة باشوات ويكوات وحاشياتهم . وكان مقدرا في الوقت نفسه أن يصنع عدد من الفرسان تمقب القنقلة فيدخلوا في وقت واحد دار حليم باشا ، عم الوالى ، وقصر مصطفى احمد باشا واسماعيل باشا ، ابنى عموته ، كأنهم لاجئون يلتمسون المساوى ويقتلون جميع من هناك . هكذا ، فيما يقال ، كان عباس يريد أن يتخلص من مزاحميه ويمهد طريق العرش لابنه « الهامى » .

على أن القول بذلك ينبغى أن يؤيده الزمن أولا وأن يؤمن عليه قوم نزيهون قبل أن يسجل في التاريخ . لانا إذا صدقنا كل ما اشيع في القاهرة ، رأينا أن الجميع كانوا يحكيون الدسائس اذ ذاك ، فقد كان سعيد باشا على الرغم من همود عزيمته يدرب على حمل السلاح بعض الجنود والبحارة . ولم تثر هذه الاستعدادات الحربية قلقى عباس ولكنها قتلت حليم باشا . كان بد لسعد من الالتجاء الى السم وقاية لحياهه وضمانا للعرش . وهذه الرواية اشد شبها بالحققة .

في ذلك اليوم ، سمعه الحب ، ولكن وادته من حشيه مكنه قلبية كما قيل . فقد وجدت علامات سوداء حول عقه ، على حد قول الرجل الذى كلف بفصل جثته قبيل دفنه . وكان قد دخل فى الليلة البارحة « جوزة » محشوة بالشعير (وهى مستحضر من الحشيش) ثم نام نوما عميقا . فانتهر القنقلة تلك الفرصة . وعلى الرغم من ارتكاب القتل فى قصر ينها الذى كانت تحرسه قوة كبيرة من الحرس ، لم يعترض احد سميل القنقلة فى فراهم . ولقد اسرجوا جيادا وهربوا عابرين ثلاثة مراكز من الحرس يلتمسون مآوى لهم ، من حيث انطلقوا بعد ذلك دون أن يفكر احد فى اعتقالهم .

ويقول أكثر الآراء انتشارا ان ميتة عباس كانت بايدي مولوكين اكثرهما سعيد باشا ، على حين يزعم آخرون أن مصرعه كان بايدي اخوين أراد هذا المستبد الفاجر أن يجيرهما على ارتكاب الفعل الداعر الذى تروى الاساطير أن « المشتري » صنته « بجاتوميد » ، فرضا ، تهددهما بشر العقاب لما يبديان من عصيان ، فخشيا أن يحقق بهما مصرير عيد كان قد خصى فى الليلة السابقة ، وانتهز فى نفس الليلة فرصة سكر الباشا وخنقاه .

يسفره دبر اغتياله عند أول بشر فى صحراء البايوضة .

وكتب بعضهم أن عباس باشا قد تزوج راقصة شهيرة من راقصات القاهرة تسمى « صفية » وهذا خطأ في ذكر الراقصة . لم يفعل عباس ، وقد خليه جمالها ، الا أن اتخذها خلية له بعض الوقت ، ثم سرهما ما نسيها . . الى أن عاد فتذكرها حين علم من قبيل المصادفة أن أحد الضباط في حيازته « نرجيلة » فاخرة كان الوالى قد أهداها الى عشيقته اذ ذاك ، فاذا به دون أن يتحرى كيف انتقل هذا الخليون الى ايد أخرى ، يأمر بالقبض على المرأة المتعسة والقائها في النيل . ولم تتج « صفية » من الموت الا حين باحت بفقرها الذى اضطرها الى بيع جزء من متاعها . على أن ذلك لم يمنع من ضربها بالعصا واعادتها الى اسنا بين البنايا اللواتى عرفهن كثير من الاوربيين .

ولم يكن عباس باشا يجد راحته في جو المدن ، كان يتطلب هواء الصحراء الطلق النقي ، وتشهد بذلك قصوره في بنها والعباسية والدار البيضاء

وكان القصر الذى اشتهر في وسط ذلك السهل المجذب ، الذى يبدأ عند آخر مطار الجبلين الممالك ويمتد بين الاراضى الزراعية الى بحار البحر ، قصرا اشد عزلة وكآبة من مخيم بلبلو . وهكذا كان يعسكر مع موظفيه في قصر بالناس (تحميميه بعض قطع المدافع وفرق الجيش المراقبة بجواره ، بعيدا عن مطالب القناصل ، بعيدا عن توسلات الاوربيين ودسائسهم ، وعلى استعداد للنزوح في أدنى لحظات السامة .

وكان عباس منخفض الجبهة ، مريض الفكين ، له ذوق الأطفال ونزق المجنون ، وكان ورعا ، متطورا ، تكسوه التمام والتعاود من كل نوع . . ولكنها لم تستطع أن تحميه من ميتة فاجعة .

نهاية عباس

وحانت نهاية عباس عندما اكتشفت الخطة التى كان يبيتها للتخلص من سلالة محمد على لى يضمن وراثة عرش مصر لابنه من بعده . كان الامر أمر انقلاب يودى بحياة خمسين من كبار ذوى النفوذ يوم سفر الحمل ، وهو احتفال عظيم يجتذب جمهورا فقيرا . واعطيت قائمة بأسماء الضحايا لخورشيد باشا . وفي ذلك اليوم ، على اثر تسليم مقود الحمل لأمير الحج ، كان مقدرا أن يتشاجر

وبعد أن انقضى شهران على تولي سعيد ، أصف الكبار والصغار على موت سلفه . ذلك أن عباس كان اداريا صالحا ، جرى على يديه المال وجرت الحياة في مصر من أقصاها إلى أقصاها . ولم يمسحه الاوربيون لانه لم يفتقد عليهم أسباب الغنى ، ولكنه يوجه عام دفع أجر من أدى له بعض الخدمات . فلقد وجد - وكان في ذلك على حق - أن الفرنجة قدخدعوا جده في أكثر الأحيان فكان عليه أن يحذرهم ولم يكن يمنح ثقته باستخفاف ، بل طرد من الخدمة عدة أوربيين أرادوا - وقد ازدتهم معارفهم - التدخل في شئون الحكومة أو أزجاء النصع له دون أن يسألهم نصحا .

وقد تجاه الموت وهو يفكر في مشروعات كبيرة ؛ هب انه لم يكن يتأمر للقضاء على جميع أعضاء أسرته الخليقين بأن يطالبوا بالولاية على مصر ، فقد كان يفكر في أن يضم العرش لولده ، الذي كان قد أرسله منذ وقت قصير إلى أوروبا لكي يعقد فيها أوامر علاقات دولية بقدر ما يشتقف في شئون الحكم

سعيد باشا

الإنهتاج بتوليته

«المدح من سنة ١٨٥٨ عن الأور التي ...»
«...»
«...»
«...»

وفي الواقع ما خيب عهد آملا انفقته عليه خيبة امر من ملك سعيد ، وما كانت مصر أسوأ حكما ولا أبأس حالا منها في أيام هذا الأمير الذي رياه اوربيون لم يحسنوا الا تملق نزوانه ، والأعضاء من رذائله بل تشجيعها .

تربيته وصفاته

فيما عدا اللغة الفرنسية التي يتكلمها بطلاقة ، لم يأخذ سعيد شيئا عن الاستاذين « كونيغ » و « هوزار » ولكن الأستاذ « كونيغ » عرف كيف نفتني ، أما الأستاذ « هوزار » فقد مات قبل تولي سعيد ، ووعده سعيد أركلته بمعايش تتقاضاه مدى حياتها غير أنه لم يصر لها أبدا . ولما حضر ابن الأستاذ « هوزار » إلى مصر عام ١٨٥٨ ، اكتفى صاحب السمو بأهوائه مسيحا بوساطة مسيو « ساباتييه » .

ولم يأخذ سعيد أيضا من عشرته للاوربيين دروسا في سلامة اللوق . فان القصر الذي ابتناه في « المكس » وكلف بثشيده مهندس مسيو « مونتو »

ولكى وقائع كثيرة تشهد ضد خليعته . فقد منع سعيد باشا القيام بتشرح الجثة ، ودفع الطبيب « ديامنتي » و « ماريتي » إلى توقيع شهادة بأن عباس قد مات بالسكتة القلبية . ولم يسع إلى تعقب القتلة . واقبلت ام عباس باشا على سعيد باشا باكية تساله ان يثار لولدها ولكنها لم تستطع ان تنال شيئا . واتى القبض على رجل برى، مجرد الشكليات . وقد أراد الهامى باشا ، ابن عباس ، ان يستجوب الماليك ، فلم يؤذن له . وبعد ذلك لم يتحدث أحد عن القتلة الذين لجأوا - فيما يقال - إلى القسطنطينية ، حيث ذبر ابن عباس ، الذي يقدم اليوم هناك وقد تزوج إحدى بنات السلطان - امر قتلهم في أحد الموارير .

ان كل ما اشيع عن موت عباس غير صحيح - قال لي ذلك طبيبه الدكتور « ديامنتي » - فقد كان ذا بنية ضعيفة القلب ومات فجأة نتيجة لازمة دموية . وقد سمع ملوكاه الثمانين كالمادة بجوار بابيه بعض اقوال مختلطة لم يفهماها قط ، وعندما رأيا سيدهما قد فارق الحياة هربا في الحال إلى القاهرة فضحية ان ينهما بقتله . وفي الصباح ، إذ لم يخبر أحد من تلك الفرقة ، تقدم بعض رجال القصر فوجدوا عباس متصلبا الجسد متلوجا . فالتوا إلى الذي أكد انه مات باللكة الدية مشرحة . مع ساعات ، ولما كانوا يصرحون انه يستطيع الطبيب ارتجالا أن يجيب بالنفى فقد اذتوا له بفحص الجثة ، ولم يكن عليها أى أثر للنفص كما لم يكن على الفراش أو في المكان المحيط به ما يدل على ذلك .

وكان هذا الموت في بنها يوم ١٤ يولييه عام ١٨٥٤ (٩ من شوال عام ١٢٧٠) وأراد احطياء الباشا - وعلى رأسهم سكرتيره وخازناده - أن يكتوموا امر موته ، فوضعو الجثة في عربة لنقلها إلى العباسية ، وانخدوا جميع الاجراءات اللازمة لحفظ النظام باسمه ، ثم احتبسوا أنفسهم في القلعة أياما ثلاثة قبل ان يصرحوا بفتح الأبواب .

عهد عباس

ودخل سعيد باشا القاهرة في ١٧ يولييه . وكانت قد اضيئت الأوار في قصر شبرا حيث اجتمع الكبراء لاستقبال سموه . وكانت البهجة عامية : فالعبيد يأمولون دائما آمالا كبيرا من تغير السادة . وكان الشيء الوحيد الذي يشفع لسعيد باشا هو حبه رقة الاوربيين وانه تربي تربيتهم .

قصر من طراز « الروكوكو » قد انتشرت في عمارته كالشوك نحوت منقولة طبق الاصل عن « الانفاليد » مذهبة شديدة الحرف في الطلاء بالذهب .

— وماذا تعمل هذه البهي ؟ بالغة الفرنسية
ورغم انه وقع مع الجميع ، فإنه لا يبيع لأحد
إن يخاطبه بنفسى اللهجة .
وانك لتتقدم حين تحصل على الاذن بالدخول
الى سموه ، وتنتظر أن يتفضل السيد بالانفاتح
اليك أو ان يرمي لك بالتيعة ، ولكنه اذا كان لا يريد
أن يفتن الى وجودك ، اذ لك الجميع طهورهم
وانصرفوا عنك : فانت اذن من المنفروب عليهم .

وليس لسعيد باشا من اللباقة وحسن التصرف ما يلزم لمن يكون في مركزه . فكتبرا ما يسيء استقبال شخصيات كان ينبغي أن يظهر نحوها قدرا من الاعتبار أو أن يتكلم عنها في تحفظ . وسعيد خفيف العقل قليل النضر . يحدث من شأنه أمد الاجتناب كأنه يتحذر أن يسيء أحد . وهو فوق ذلك شديد الغزو ، ومن كان حظيلا لعبد يوما لا يظل في حظوته تلك أمدا طويلا .

وعلى الرغم من تنفقه بالعلوم والفنون الادوية ،
وهو امتياز لم يتيسر لاحد من أسلافه ، فقد اهتم
جميع المؤسسات التي انشأها محمد على وابراهيم
باشا ، وتركها تختنق . لقد نقلت أخيرا جميع
أدوات المرصد الى أحد مخازن الذخيرة بسوقا ،
وأحيل الفلكي العربي الى هيئة المهنيين .
وأصبحت ورشة تصنيع أدوات علوم الرياضات
ورشة لصنع القاذف الفارغة . وكل شيء بسبيله
الى التلاشي جزءا بعد جزء .

وظيفة جديدة للجيش ؟

وحل محل الجيش الباسل الذي أرغم السلطان على التسليم جيش من المجتبن يتعلم أن يسود فيه النظام إذ تسود فيه العظوة أولا ، وإلى جانب جنود يلبسون الاسمال ، يرى المرء كتية فاخرة من الفلمان تمثل دور الجندي أثناء التمار ، وتؤدي أدنى أدوار الفعور أثناء اللباس .

وزعم متعلقون أنه أحل التجنيد النظامي محلاً
الضيق ، غير أن جيشه منتخب قبل كل شيء لغرض
أرضاء شهواته الدنيئة . ولم يشق من شق من
شيوخ القرى نتيجة لرفضهم تسليم أبنائهم للجنديّة
بل لأنهم أرادوا انتقاد أبنائهم من مجنون الوالي الذي
يجند الجنود إيعلاً بالفلان حرمها له .

القطب والربط

وفي الأيام الأولى من شهر ديسمبر عام ١٩٥٨ عندما كان سعيد باشا في متغلوط ، وجد الثكنان من الجنود انهم يعجزون قوتها فذهب اليها لروية اهلها وانفق الليلة معهم . فلما عادا في الصباح القى القبض عليهما ، وأمر سعيد باشا ، دون أن يحيلهما الى مجلس عسكري ، بان يرما بالرصاص فصبوب الجنود الذين كلوا بتنفيذ هذا الحسكم استهتروا بتدبيراتهم بحيث يتساقون قتل زميليهن ، واحتد غضب الباشا فأمر بربط كل منهما الى فوكة مدقع واطلاقه ، وحكم على الجنود المتسامحين بالاشغال الشاقة .

الشعر

رسيد باشا يجب الفواكه وبكلفت بها ، ويره
البحر منها على كل باخرة قادمة من اوربا .
... لوان ... يعبر السف على ١٢ الف فرنك لارضاء
... بعد في ... صندوق من صناديق الفاكهة ،
تراه احيانا يتفحص على الشمار في شره المنهزم بايتهم
واحدة يمتد وبمسك اخرى قد انتقاها يمسرها
ويشتري الباقي بعينه .

وهناك واقعة تشهد أكثر من سواها بسفاهة
الباشا ، وهي الأمر الذي أصدره الى مسدبر
مستشفى قصر العيني بعدم فرض طعام المرضى
القليل على أى جندي . فالجنود أحرار في تناول
جميع ما يريدون وبالقدر الذي يريدون . وممنوع
على الأطباء ان يصفوا لهم ضمن علاجهم الحمية من
الطعام وتناول نصف وجبة أو ثلاثة أرباع وجبة ،
وبأن من شغل عطف سموه على جنود يشاطرونه
أذاته وإعماله وما يحدث في من خطر ان عين لهم
طباها خاصا ومائدة خاصة في المستشفى

اهتمامہ بمصالح عصر :

واهتمامه بمصالح التجارة اكذوبه من اكاذيب
« دى ليسبس » وشركاه . ذات يوم شكك بعضهم
الى سعيد باشا من قلة انتظام السكة الحديدية
التي لم تعد تسير قطرها الا لحاجات سموه
الخاصة ، فاجابهم :

بك « مدير السكة الحديدية الانجليزية ، وأحصل محله « نوبار بك » وهو فتى أرمنى ، وقدم له الهدايا قبل وقوع الحادث وبعدة .

شقاه مصر

أن شقاه مصر الأكبر مصدره نظام وراثته عرشها الذى وضعه السلطان . فان ولاية مصر اللذين خلفوا محمد على كانوا يعلمون ان أبناءهم لن يرثوا الحكم ، فاهتموا بترائهم أكثر مما اهتموا برقاهية مصر . انهم يفكرون فى ملء خزان أولادهم ، أو فى ان يضمنوا لهم العرش ، ولا يفكرون قط فى إسماعد المصريين .

وإدارة سعيد باشا أسوأ من إدارة عباس . تبلغ ديون الوالى الحالي أكثر من ٦٠ مليون ربال (٣٠ مليوناً من الفريكات) . وهو مدين بمثل هذا المبلغ للجيش الذى لم تدفع له مرتبات منذ وقت طويل ، ويمثله أيضا لتجار مختلفين . وباتت شركة الملاحة للبحر الأحمر عاجزة عن القيام بممثل أى شيء لأن الوالى لا يعدها بالمال اللازم . لقد أنفق أثناء السنوات الأربع التى قضاها على العرش أكثر من ١٠ مليون . ويدين بحوالى ٨٠ مليوناً . ولم تدفع للوظائف مرتباتهم منذ عشرة أشهر . وهناك يفكر فى أن يقصم منهم مرتب ثلاثة أشهر كعاقب بهم من قبل .

١٥ يولييه ١٨٥٨

مر سعيد باشا أمس فى « السكة الجديدة » دون أن يلتفت اليه أى عربى أدنى التفتات ، فالى ذلك الحد أصبح هذا الرجل محقرا . ولم يحبه الا بعض الأوربيين . وعندما وصل الى القلعة ، قذف جمهور من العرب عرائش فى عربته ، فالتقاها خارج العربة قائلا لهم انه لن يصرف لهم مرتبات قبل شهر « توت » .

واباح أخيرا أحد القناصل لنفسه أن يبدى بعض الملاحظات للبasha بشأن مرتبات الموظفين المتأخرة ، فاجابه :

— اترك تدهشنى . لقد دان أبى بمرتبات أربعين شهرا للمستخدمين دون أن يجزئ أحد على أن يبدى له ملاحظة . وأنا أيضا أرى أن احكم كما يطيب لى .

— اثنى شديد الاهتمام بمواصلاتكم التجارية . ولكن هذه السكة الحديدية ملكى ، ولى ان الفصل بها ما أشاء .

ولا يشغل بال سعيد أن يخلف وراءه أسما شريفا وسعادة للشعب الذى عهدت به الأيام اليه ، وإنما التكديس والاستمتاع هما شغله الشاغل . قال لسليمان باشا :

— ان نصالحك طيبة جدا ، ولكنى قبل كل شيء أريد أن الهو ولايعنينى ما بقى بعد ذلك ، وليكن من بعدى الطوفان .

وقد حرم جمهورا من المستخدمين الشيوخ معاشهم ، منكرًا ما أدوا من خدمات .

مصرع أحمد باشا

ان موت أحمد باشا ابن إبراهيم — ولى العهد — يثير شبهات كثيرة حول سعيد . كان أحمد يفعل خيرا جما . كان جوادا يهب هبات عريضة وهو يدبر أملاكه فى اقتصاد . ومات مأسوقا عليه لان ملكه كان يعد مصر بمصير أسعد مما استطاع أسلافه أن يؤدوا لها . فليس من بين سلالة محمد على أو إبراهيم من يعد مصر بحكومة أسوء من سعادته احب .

ولم يبد سعيد باشا أسفا على موت أحمد باشا ، بل كان مما قال : « ان اليتامى الذين كان يعولهم سوف يبيكونه » . وغضب على آدم باشا الذى تحسر لفقد أحمد .

وتحوى إحدى الصحف الصادرة فى مالطة فى ١٨ يونيه — على ما ذكر — مقالا أثبتت فيه ان موت أحمد باشا كان قد أمر به سعيد .

وأقر لى مهندس انجليزى انه قبل وقسوع الحادثة ببضعة أيام ، صدر الأمر بالحفر حفرا عميقا عند أسفل أعمدة القنطرة دون أن تستدعى ذلك حاجة ظاهرة ، فقد كان هناك من الماء ما يحمل أشد السفن . ولولا هذا العمل الذى حفر هوة ابتلعت عربات القطار ، لجاوزت العربى الثالث التى كانت تقل أحمد باشا — مستوى الماء ولتجا وراث العرش .

وقبل وقوع الحادث ببضعة أشهر — ومن المحتمل أن يكون ذلك فى الوقت الذى اختبرت فيه فكرة هذه المؤامرة الرائعة — سرح سعيد باشا « جريم

بانشاء سجل جديد لمصر ، فقد طلب ان يرى المقياس
الراعى المعروف « بالقصة » ، ونظر فيها فبدا له
انها اطول مما ينبغي ، وكسر من احد طرفيها قطعة
تبلغ نحو عشرة اصابع قائلا :

— منذ الآن ، يكون هذا طول القصة .

وبهذا القصة قيدت الاملاك في مصر . وقد
زاد هذا المقياس الزائف دخله بنسبة العشر .

وانا اقدر هذه النسبة على اساس من الواقعة
التالية :

كان مسيو « دروفتى » (فئصل فرنسا) قد
نال من محمد على اربعة مساحتها ٣٠٠ فدان في
الفيوم . فلما جاء ابن الفئصل سنة ١٨٥٨ يطلب
بالامتياز الممنوح لوالده ، وجد ان الارض التى كانت
محددة المساحة فيما مضى تحوى ٣٣٠ فداناً
حالياً .

حياة ضريبة

اراد سعيد باشا في اول عهده ان يجبر بعض
ملاك الصعيد على ان يدفعوا « الميرى » عن الاراضى
التي يزرعوها ، وكان محمد على قد افاهم من هذه
مصر . بعد خيرات ادوها له اثناء حرب الشام .
وسمى ذلك الميرى باسم سعيد باشا فارقا من
الجنس هو محمد . فلما عن النبوغ على شرط ان
يؤمنهم على خيانتهم ، غير ان سعيد لم يرقب في
التصديق على هذا التمهيد ، وامر باعدامهم . ورفض
الباشا المكلف بقيادة تلك الحملة تنفيذ الامر ،
فعزله ، وامر بربط عدد من رؤساء تلك القبائل
الى فوهات المدافع واطلاقها ، ثم ارسل الآخرين الى
الاشغال الشاقة بالاسكندرية حيث عومل هؤلاء
التعمساء اقصى معاملة . وبعد انقضاء بضعة اشهر
قال للباشا طبيبه « لا وتتر بك » ان اولئك المساكين
قد اشفروا على الهلاك ، فاجابه الباشا :

— وهل تظن اننى احضرتهم الى هنا للابقاء على
حياتهم ؟

وهذا العمل الذى افتتح به سعيد عهده قد يبد
الامال الى عقدها اصحاب النية الحسنة والقلوب
الطيبة على امير رباه الاوربيون . والان لا يسبح الا
مسيو « دى ليسيس » وفرقة بحمد الباشا الذى
ملا بالمال خزائنه .

ولقد قدر مبلغ مايفتقه سعيد في نزواته الجنونية
المتنوعة فكان في اليوم الواحد اكثر من دخل مصر
في اليوم الواحد .

كذب المنجمون ..

كتب المدهو « شيا افندى » الموظف بنظارة
الحربية انه قرأ طالع سعيد باشا فاطهر ان وفاته
ستحين سنة ١٢٧٥ هجرية التى بدأت في ٩
اغسطس سنة ١٨٥٥ . وقد صودرت هذه الرسالة ،
وصدر الامر بنفى « شيا » الى فازوعلو ، اى بالقائه
في النيل اثناء الرحلة . وفي الوقت نفسه صدر
الامر باعتقال جميع السحرة والمنجمين وضاربي
الرمل . ومن ضمن هؤلاء التعمساء الذين بلغ عددهم
ثمانين شخصا ، كان الشيخ « على اللبى » وهو
عالم كان يشتغل بعلم التنجيم كغيره من العلماء ،
الا انه كان خدين احمد باشا ، ومن المحتمل ان
يغرقوه كما اغرقوا سيده .

موظف كبير !

ان الطريقة التى بها يجامون مواهب مصر من
منصب الى آخر جديرة بالملاحظة .

عابدس باشا موظف في سك النقود كان قد بلغ
مرنة الكفاى وهو في السابعة عشرة من عمره .
واصبح سكرتيرا خاصا لعاسا . ثم بعد ذلك
الوالى نقل رئيسا لحوقه موسى « الموقرة » الى
فرقة الحرس المتحني . ولما لم يكن يصلح قط
لهذه الوظيفة فقد نقلوه مديرا لاقليم الجيزة ، وكثيرا
ما رآه الناس يفر من مكتبه مصطحبا حجاباه ، الى
حيث يلهو على شاطئ النهر .

تليد .. وتقتير

اصطحب سعيد باشا في رحلته الى « طيبة »
لاحتفال بعيد ميلاده ٣٧ سنة بخارية ، كانت
آخرها تحمل مسرحا للتمثيل .

وتدر مصر حوالى ٢٥ مليون ريالاً (١٢٥ مليون
فرنك) على الباشا الذى يحكمها ولا يفعل شيئا في
سبيل خيرها في الحاضر ولا في المستقبل ، ولا يسمى
سعيد الا لتكديس المال ثم تبذيره مع « براقى »
و « باستربه » و « دى ليسيس » ، ويقال انه
اودع اخيرا مائة الف جنيه في اوربا (٢٥٠.٠٠٠
فرنك) .

وهو لا يتردد في استخدام اى وسيلة من شأنها
ان تزيد ثروته . امر منذ عام ونصف عام تقريبا

المجون الرسمي

بالرضا الشعبي بعض الوقت كلما امرنا بصرف المتأخر من مرتبات الموظفين على غير ما يتوقعون . أما اذا كانت هناك ميزانية فلن نستطيع أن نتصرف كما نشاء في المال العمومي ، ولا أن نظفر بخدمات الرجال الذين نحتاج الى طاعتهم ولا يستحقون أن نخضعهم بالعنف .

اسماعيل باشا

مما يجدر بالملاحظة أنه من بين جميع أبناء الباشوات الذين تربوا في أوروبا لم تظهر مصر بمواطن واحد ممتاز ، فلقد انهكوا أجسامهم جميعا في المجون ، وأخذوا جميع ميوبنا دون أن يكتسبوا واحدة من صفاتها أو فضائلنا .

لا يصلح أبناء شريف باشا إلا للتكبر عليك والجرى وراء البنات .

وقد أعطى اسماعيل باشا ابن ابراهيم للدكتور « بي جبير » كتاب « وصف مصر » قائلا له :

— أوحى من هذا الكلام الفارغ .

اسماعيل باشا محب للانتفاع الى حد كبير . ارادة ان يتركب ثوبا من الحرير من غروره ولكنه لحر شجيع فهو يتذكر أدنى نفاقته . قال يوما :

— كلفني غدائي مع نوبار في القهوة الانجليزية التي تصدناها متتكرين ١٢٧ فرنكا و٥٥ سنتيما .

عندما سافر الوالي الى فيشي في أغسطس عام ١٨٦٧ ، جمعت الجياد التي كانت تجر مركبته في بعض الطريق . وكان في صحبته « نوبار » و« شارل ادمون » فرجياه الا يرتاع ولا يخشى شيئا ، ولكن خوفه دفعه الى أن يقذف نفسه خارج العربة فسقط في الوحل . وقيل أن ينزل نوبار ليعينه على النهوض قال لصاحبه :

— هاهو ذا في معدته .

وعلى اثر عودة الباشا الى مصر ، وقد صلبه أصحاب الاموال الذين حاول الاستدانة منهم ، خفض مرتبات موظفيه . وكان نوبار ضمن من شملهم هذا الاجراء ، فاستاء وعزم على ترك الخدمة . ولكنه مضى فاستشار احدى قارئات الغيب في أوراق اللب ، وبناء على آرائها قرر البقاء .

لقد جرى سعيد على أن يستخدم أوسمته استخداما غريبا لا ينبغي أن نصمت من اذاعته لكي يعتبر بذلك الملوك الاوربيون الذين يقذفون الى درك العار بهذه الشارات المشرفة اذ هم يمنحونها لأمثال هؤلاء الداعرين . ففي ليالي المجون الكبرى يخلع ثيابه ويظل عاريا كجميع غلمساته ، فيقلد أحدهم وشاح « جوقة الشرف » والآخر رباطسان موريس أو « سان لازار » أو وشاح « البسرج والسيف » البرتقالي ، ويلهسو بأن ينتهك صاحب الجلالة الامبراطورية أو جلالة ملك هذا البلد أو ذاك . ولما كان يقوم طورا بالدور الايجابي وطورا بالدور السلبي ، فليس يحق لأحد أن يستاء .

ولا يتخذ سعيد حرمه الا من فتیان تتراوح أعمارهم بين ١٢ و١٦ سنة . وفي الصباح ، يرى المرء نحو ستة من حرس الباشا خارجين من جناحه ، وقد انهكتهم ليلة من المجون أكثر مما ينهكهم نهار من التدريب العسكري .

وبعض سموه حواتم من الذين ساعدوا ذبيحة لاولئك الذين يحصون لمرواته . فلو لم يمد هؤلاء الجنود أن يبيع جوهرة غادي ذلك الى اغنيائه على اثر اشتباة الصائغ الأوربي فيسه وطنه تد سرقها . فصرح الجندي بأن الباشا هو الذي منحه ذلك الخاتم . ورفعوا الامر الى الباشا ، فقال :

— ألسنت حرا في أن أعطى الهبات إن شاء ؟

مبادئ الحكم !

لقد أمر سموه أخيرا بدفع مرتب موظفيه عن ستة أشهر ، بينما هو مدين لهم بمرتباتهم عن اثني عشر شهرا (١٠ ديسمبر ١٨٥٨) .

وهذا هو التعليل العجيب الذي ذكره سموه لواحد من الاوربيين كان يحدثه عن يؤس الموظفين :

— ان في الاستبداد ضمان القواني وحياتها . فلو انني كنت ادفع للجيش وللموظفين مرتباتهم بانتظام كما هو الحال لدى الاونج اذن لطرودوني من البلاد عندما تحين اول لحظة تضطرنني فيها الظروف الى تأجيل الدفع . فالأفضل هو التصرف كما نفعل . وهكذا لن يجرو موظف على أن يترك مركزه ، ونحظى

طاغور الصوفي

بقلم

عبد العزيز محمد الزكي

سماها ، آدى براهموسماج ، عندما لاحظ انه كتاب ، ١٨٣٩-١٨٨٤) يدخل التعاليم المسيحية في جماعة براهمو سماج ، ولاشك في أن طاغور تأثر بهذه الجماعة ونزعاتها الهندوكية التي تحاول أن تسيطر على الاتجاهات الغربية .

ولقد سبق طاغور بعض الزهاد الذين مزجوا الزهد بالعمل وجهود الطريق لظهور نظرية جديدة في التصوف رأى الزاهد (راماكريشنا) ١٨ - وكان دجل دين وتنسك ، منصرفا للعبادة - أن مساعدة الفقراء وتقديم الخدمات لهم عبادة حقة لله الذي يكمن في جميع الأفراد على اختلاف مستوياتهم ومن بينهم هؤلاء الفقراء فان عطف راما كريشنا على الفقراء ودعوته للعمل من أجل خدمتهم انبعث من ادراكه لله الكائن في شتى المخلوقات، فهذه العاطفة لم تتولد في نفسه لباعث انساني محض وانما لاعتقاده كذلك أن خدمة الانسان هي خدمة لله الكامن فيه ورفع من قيمة الانسان الذي يحل

فيه الله ولذلك رأى في خدمة الانسان عبادة الله . ولقد آمن مريده الزاهد فيمكا ناندا (١٨٦٣-١٩٠٢م) بهذه الآراء بطريقة عملية فلم يقبل في جماعته الا العضو الذي يثبت أنه عبد لله في صورة تقديم ان طاغور مذهبا روحيا أحدث ثورة في التصوف حاول به أن يدمج الحياة الروحية في الحياة

ان لطاغور مذهبا روحيا أحدث ثورة في التصوف حاول به أن يدمج الحياة الروحية في الحياة العملية حتى يوفق بين اتجاهات الديانة الهندوكية التي تمجد الزهد والتنسك واتجاهات الحياة الغربية التي تمجد العمل ، ويقف موقفها من النزعات الثقافية المتضاربة بين المذاهب . فلقد كان هناك فريق منهم ينادى بالأخذ من التراث علومه وفنونه وتفكيره العلمي ووسائله العملية وبالتخلص من الخرافات والأساطير التي ترسخت تحت وطأها العقلية الهندوكية ، بينما رأى فريق آخر أن كل ما يتبعه الغرب من اساليب علمية وعملية لا يختلف عما يوجد في الكتب الهندوكية المقدسة فيجب الاعتماد عليها من دون الفكر الغربي ، ولكن طاغور أيد الفريق الذي تمسك بالاساليب الهندوكية الروحية وعمل على الأخذ من الغرب طرقه العلمية ومناهجه العملية ، متأثرا في ذلك الرأي بجماعة « براهموسماج » التي أسسها « رام موهان روي » (١٨٨٣ - ١٧٧٤ م) وهي جماعة هندوكية تهدف الى تفسير التعاليم الهندوكية تفسيراً جديداً يتفق مع الحياة العصرية ويبحث على الانجاز الاصلاحات الاجتماعية التي تغلص الهند من تقاليدھا المتبعة التي تعوق تقدمھا . ولقد تولى رئاسة هذه الجماعة بعد رام موهان روي جد طاغور ثم تولاها بعد ذلك ابنه والد طاغور الذي أسس جماعة أخرى

الصفات الصالحة التي تعدد لبغنى ذاته الفردية في الوجود بأكمله ، ولم يدر بخلد الهندي قطدان يقف من الطبيعة موقف الخصم الناصر منها أو يبدل أي جهد ليسطر على قواها ويخضعها لرغباته ، لأنه أحس بأن قوى الطبيعة والانسان متحدة وإعراضهما في الحياة واحدة فلم يهتم باكتساب صفات ذهنية ومهارات فنية قلم يهتم بترقية حياته المادية . ولذلك تشبعت العقيدة الهندسية التي تعودت الحياة في كنف الطبيعة منذ القدم بحقيقة وحدة الوجود الروحية وأصبح ادراك هذه الحقيقة الكبرى وتحقيقها في ذات الانسان محور حياة الهنود وموضوع دينهم وغاية عبادتهم وهدف زهدهم وتنسكهم ، بل أصبحت رغبة الاتحاد بالله الذي يتجلى في مختلف أجزاء الوجود شغلهم الشاغل فانصرفت كل مشاعرهم وأعمالهم الى البحث عن هذه الوحدة بحيث لم يجد الهندي الراحة أو الأمن ، أو الاطمئنان الا بالحياة في هذه الحقيقة ويستولى عليه الخوف والقلق والاضطراب والحزن اذا ما غابت عنه .

ولأن وعي هذه الحقيقة وعيا صادقا عميقا يتطلب حياة روحية طاهرة لاتؤثر فيها مشاغل الدنيا ، فقد اختار زهاد الهند أماكن نائية عن صخب المجتمعات المزدحمة حيث لم يجد فيها طبيعة على قسط كبير من العزلة ، حيث لم يجد فيها الفكر وتطري الانسان حرة من حدها المادية الصلبة والتخلص من ضرورياتها الزائفة ، وتكشف الروح في كنفها عن حقيقة الوجود . فلم يجد الهندي مكانا أفضل من غابات بلاده الطويلة المريضة التي تشرف عليها الجبال التي اعتكف في كهوفها ليستوحى الحقيقة الأولى من جمال الطبيعة في عزلة تامة تحبس كل جهوده على الفوز بالاتحاد بالوجود ، فهيات العزلة الفكرية والرياضة الروحية والمجاهدة البدنية فرصا للفوز في عوالم من المعاني اشارت نفوس الزهاد وكشفت لهم عن مثل انسانية ومبادئ خلقية وقيم روحية وتعاليم دينية هدتهم الى سلوك فاضل يشهد على ان الهند بروحيتها أبرزت عاقى الفكر الانساني من روحانية طاهرة واضفت عليه قبسا من النور السماوي ، وأضافت الى الحضارات حضارة تسمو عليها جميعا في الروحية وهذا كسب عظيم للانسانية يشرف الهند (١)

أن ينكر أن الزهد ثبت في الهند ومنها انتقل الى (١) المرجع السابق .

خدمات للفقراء ، كما جاهد في سبيل تأسيس معاهد لتعليم الفقراء ومستشفيات لعلاج المرضى منهمهم ووقايتهم من الأوبئة الفتاكة (١٥٠)

وهكذا شب طاغور الذي ولد في السادس من شهر مايو عام ١٨٦١ م في جو ثقافي تنفسيار فيه الاتجاهات الفكرية الهندية والغربية وتتعارض النزعات الروحية والعلمية . ولقد حاد طاغور في أول الأمر ولكنه سرعان ما أدرك ان أبرز سمة تميز حضارات الهند هي السمة الروحية بينما تتميز الحضارات الغربية بسمة العمل في المجالات المادية ، ولذلك أخذ يحلل حضارات الهند ويبحث عن أسباب تفورها من العمل الذي دفع بحضارات الغرب الى التقدم حتى توصل الى نظريته التقدمية في التصوف .

لاحظ طاغور أن أهالي الهند عاشوا منذ القدم في غابات فسيحة غنية بشتى الفلات ، فلم يجد الهندي صعوبة في العثور على طعامه أو شرابه ، ولم يشعر بمشقة في الحصول على أخشاب مسكنه الذي يحيطه من الحيوانات المفترسة والطبيعة المتقلبة فنشأ الهندي لايعرف الكد في البحث عن غذائه وشرابه ولا المصب في إعداد مسكنه ، بل يبدؤوا نحو الطبيعة أو يجد ضرورة/لافتلاك قطعة أرض يقيم حولها حواجز تحميه من جمع الآخرين . لأن اتساع إمارات كبيرة . بها من حبات تفيض عن حاجة ملايين السكان لم يدع أحدا يفكر في أن يخص نفسه بامتلاك شيء في الغابة من دون بقية الناس (٢٤)

فلم يقف أي حائل بين الهندي والطبيعة التي احبها وأرتاح الى الحياة في كنف حنائها ، ودعا اتصاله الوثيق الدائم بها الى اتلافه بكل جزء من أجزائها ونجاة أفكاره من الرغبة الجامحة في بسط ارادته على الطبيعة والدخول معها في صراع ، بل بحث جمال الطبيعة وروعة مناظرها الخلابة في نفسه شعورا عميقا بأنه من هذه الطبيعة وأن الطبيعة منه وأن جميع مكونات الوجود في وحدة شاملة وأن كمال الانسان في معرفة هذه الوحدة ، وأيقن أن الطريق الوحيد الموصل الى هذا الكمال هو تلاشي فرديته في جميع مكونات الكون ، فساقه هذا الشعور الى أن يقصر حياته على تحقيق هذه الوحدة واكتسب

Quintessence of Yoga Philosophy: (١)

by' D.V. Athalye

Sadhana: by Tagore

(٢)

ملينة بالجهود والشر ، بينما الموت الذى لا يعبر
الا عن نهاية الحياة كان أشد الأحداث الإنسانية
وقسا في نفوس الهنود إذ يفقدون الأمل في جسد
العيش في كنف عالم يتعرض فيه الإنسان للمرض
والشيخوخة وتنتهى حياته بالموت .

ولقد كان لهذه الوقائع الثلاث أثر ملحوظ في حياة
الهنود الروحية لونها بلون قاتم نشر فيها التشاؤم
حتى أصبح الهندي لا يرى في الحياة الا آلاما ولا
ينتظر منها الا الشر ، وما هجر بوذا قصر أبيه
الملكي الا بدافع الفزع من المرض والشيخوخة
والموت ، وما رضى أن يتخلل عن حياة الترف الإلديف
عن نفسه عذاب الدنيا الذى تمثل له في هذه الأحداث
الأليمة التى صبحت تفكيره بلون أسود وشكلت
وجدانه في قالب حالك ، فرأى العالم غارقا في الآلام
واعتقد ان الحياة سلسلة لا تنتهى من الأحزان لأن
يخرج أحد من دائرتها مالم يعتزلها ويقطع صلته بها
ويعيش عيشة الزهاد النافوس من المجتمعات
الإنسانية ١٠٠ ، أما طاغور فلم يجزع من الحياة
حزج بودا ولم يطأ على باله أن ينسحب منها ويأوى
إلى زاوية عالية يعتزل فيها الناس أو يعيش في كهف
أعز عيشة السك لا م له الا الحياة في الله ، لانه
رأى أن الدنيا ليست من الضرور والله يعوذ عن
طريق الموت وآثر القوى الدافعة لتطور الحياة
ليست إلا الضرور وليس هناك ما يدعو الإنسان لان
يتوجس خيفة من الحياة . فلا نعبأ اذا مالسار
طاغور على قومه وندد بفزعهم من المرض والشيخوخة
والموت وعاب عليهم نفورهم من رحب الحياة
العظيم لمجرد أن الإنسان قد يلاقى في الدنيا بعض
الآلام والمتاعب والعواقب .

فان ما تسببه لنا الحياة من ألم وما توقعنا فيه
من شر لا يجب أن يقضى أحدا عن الحياة ، لأن العلم
قادر على القضاء على الأوبئة والجرائم وكثير من
بصون الصحة العامة بالوقاية والعلاج ، فالعلم
يمكن أن يزيل مخاوف المرض وما قد يحدثه في
النفوس من ذعر واضطراب ويخفف من حدة تلك
الهواجس التى تقصد الحياة وتحصرها في آلام وهمية
وتفرقها في أحزان مبالغ فيها . أما عن الشيخوخة
فان انتظارها لا يجب أن يعتمدا عن أى عمل « ١ »
لأنها ليست الا ضعفا يمتري الجسم ولا يصيب
الروح ، لأن الروح التى تعيش في الله لا تعترف

سائر الآلام ولذلك يحق للهند أن تنبه على العالمين
بما خلفته للحضارة من ثراث روحي ١٠٠ الا أن الهند
بجربها الخثيث وراء الروح من دون المادة طنا منها
بأن الاندماج في الحياة الأرضية يوقو الفكر عن
اكتشاف حقيقة الوجود ويحول دون اتحاد الروح
بالحق ، عرضها لانتقادات الغرب الذى لم ير في
اعتزال الحياة الا ميلا للعيش على هامش الحياة ولم
يجد في هجرة المجتمعات الا نزوعا للكسل والتراخي
ولم يفهم من تجنب الحياة العملية الا نوعا من
الرضا بحياة سلبية تفرغ من مواجهة الصعوبات
والعقبات التى قد تسبب الآلام والأحزان . ويرد
طاغور على هذه الانتقادات بأن الهندي في نبضه
الحياة يعبر عن رغبة إيجابية تنشد تحقيق
الحياة في الله عن المجاهدات الجسمية التى تذيب
الشهوات والرغبات والرياضة النفسية التى تصفى
الذهن وتهيئ الروح لمشاهدة الحق فتندفع اليه
وتدعم بالحياة في لانهايته ، الا أن طاغور يعيب على
الهندي الذى يعتقد في أن اتحاده بالله لا يتم الا
باهمال الحياة البشرية ، لأن هذا الإهمال يعد السبب
الأول في تخلف الهند في مجالات الحضارة
المادية ، وأن حوص الحياة المعيب يستلزم
الاعتماد الاساسى ليعارض مع هدف ترويض
العمل يعينه على معرفة حقيقة الوجود والوجود
أوسع وأشمل إذ يساعده على تأقن الحقيقة الخلق
الكامنة في خضم الحياة ومعارك الإنسان وأعمال
البشر مما يعمق من ادراكه لهذه الحقيقة .

ولما أخذ طاغور يبحث عن الدواعى التى جعلت
الهندي الذى علمته الطبيعة حب الحياة في الله
ينفر من الاندماج في الحياة الاجتماعية ، وجد أن
خوف الهندي التقليدي من المرض والشيخوخة
والموت ماهو الا خوف قديم قدم حضارات الهند الأولى
يرجع الى أن الهند منذ أن عرفها التاريخ كانت موطنها
للأمراض المعدية التى تحصد الناس حصدا ومرتما
خصيبة للأوبئة الفتالة التى كانت تحتاج البلاد
من حين لآخر وتنزل بأهلها السماء والهلاك فاشاع
أنين المرض وما يسببه من موت فزعاً حاض على
كراهية الحياة وحجب الهنود في أهاليها وتبذوا ،
ولم تكن كذلك للشيخ الهزيل الضعيف مكانة محترمة
في هيئة اجتماعية متكئة بالسكان لصعوبة القيام
بأعمال تكد أوده ، وحاجته لعون الغير مما يشعره
بالذل والهانة وتفضيل هجرة الحياة التى يراها

وينظر الى ظهور الانسان واختفائه في الدنيا على انه شيء أشبه بارتقاع الأمواج وانخفاضها على سطح البحر بينما الروح باقية في الموت والحياة مثل بقاء البحر سواء أعلت أمواجه أو هبطت ، ولا نفالي إذا ما رعبنا أننا نطلب الموت حين نرفضه لأن خوفنا منه ، يحبس الروح في حدود الحياة الأرضية ويلزمها بأن تعيش على وثيرة واحدة لا تغير فيها ، ولا تسمح بأن تطور يعترها فلا تحس بأى دافع يحفزها لتجعل حدودها شيئاً لانهائياً ، ولا تستطيع أن تتصور أن الحصول على الكمال قد ينتهى بها الى موت دائم وحياة دائمة يسيران جنباً الى جنب في وقت واحد لأن بلوغ الكمال لا يتسم الا بمعد فناء الذات الفردية وبقاء وحدة الحقيقة وهكذا لا يدعوا المرض والشيخوخة والموت الى أى نوع من التشاؤم ، أما الذين يتشبثون بالنظرات التشاؤمية ويفزعون من الموت الى حد الاستشهاد به في تدعيم نظراتهم العائسة نحو الحياة ، فلا شك من أن تشاؤمهم ليس الا نزوة فكرية أو اعتراضاً عاطفياً ينشأ ما في الحياة من سرور وخير كما ينشأ من الطام الصحى ويعيب التشاؤم العائس الذى يسم النفس بقم مضطرب يحس اليها بأفكار حزينة ، عند فناءها ، حالات ضالة يمكن أن تبتدئ من الأذهان مجرد ملاحظ ، عند في الحياة من قدرات على التقدم المستمر ، والنجاح المتواصل في تحقيق أهدافها الحضارية التى تشهد الوصول الى أقصى درجات الرقى التى تعيش على البشرية بالعبادة والسرور . ولذلك لا يجب أن يهيم انسان في واحد من الهواجس المربعة أو يفرض في خضم من الأوهام السود ويتصور ان الحياة قائمة على الألم ولا تجنب الا الشر . وان كان الانسان يعاني كثيراً من الآلام وتصادفه المتاعب والعقبات فإن ذلك لا يستدعى هجرة الحياة واعتزال مجتمعاتها ، لأن سببها يرجع الى ما في الانسان من نقص سواء في الفسك أو في الإرادة ويعرضه هذا النقص للتعرض أو الزلزل فيفتل في بعض الأعمال ويقع في الخطيئة في بعض الأحيان ولا شك في أن الخيبة والشعور بالانكسار تشقيان الانسان وتفتنان في حياته العائسة ولكنه يستطيع أن يقوم فكره وإرادته ويتجنب الفشل والام . . . ١٥

والذلك لا يعيب هذا النقص الانسان في شيء وان مايقع فيه من أخطاء لا تحط من شأنه لأن الله خلق

(١) المرجع السابق

الشيخوخة بل تعيش في شباب دائم وتمتع بحيوية نياضة لا يسرى اليها الهزال أو الوحش ، فمن يعيش في كنف الحقيقة التى لا تعرف غير الحضارة والعروة والسرور لا تصدع قواه أو تختل طاقاته ولا يجب أن يتخلف عن مهام الحياة الانسانية مهما كبر سنه ، لأن روحه ستظل شابة على الدوام تحس بقوة دائمة تهبطها للقيام باعظم الأعمال دون أن تخاف من بذل الجهود أو من قسوة العمل . هذا فضلاً عن أن تقدم الحضارة الانسانية يسهل المجال لرعاية المجتمع للشيخ العاجز والكهل الواهن ويهيئ له من الحياة السعيدة المحترمة ما لا يجعله يحس بهوان الشيخوخة أو يشعر بمخاوف ضعفها التى تثير قلقه واضطرابه .

وقد يعد الموت المصدر الرئيسى للتشاؤم ويعول عليه كل متشائم في تعزيز نظراته الداكنة نحو الحياة ، مع أن الموت ليس الاحداث من بين الاحداث التى تصادف الانسان في الحياة ولا يعوق تقدمها أو يقف عثرة في سبيل رقيها . كما أن الحياة لا تمطى الموت من الأهمية بحيث تشغل به الفكر الانسان شغلاً تاماً حتى تمليه عما ينتشر فيها من سرور ، والذي يشهد على صدق ذلك هو . . . الانسان نفسه فهو يلهو ويلعب ويحس . . . ويعمل ويروى ويستعد لذلك . . . الطريقة . . . الموت ، بل ان سيرة قادة الروح بين الزهاد تدل على ان الموت لا يوجد نره في ميدان . . . الى فناء الروح ولا يعوق تلاشيها في الدات الالهية أو يمنع وحدة الانسان بالخالق وسائر المخلوقات . فالموت لا يصيب الروح لأنها هي والكون الذى يمكن فيه الله شيء واحد وصورة من سرور الله الذى اظهر به ذاته في الوجود ، فموت الانسان لا يعنى موت الحق ولا يعيب الا عن حادثة فردية لا تفسد الا ذاتها فقط وتفرغ منه عندما تلتفت الى حادثة من احداثه منفصلة عن وحدة الحياة الشاملة التى تضم جميع الاحداث الانسانية في كيان منسق تهدف الى تحقيق الحقيقة الكبرى ١٦

ولذلك يعتبر طاعور الموت ما هو الا مظهر الحياة السلبى لأنه موت لا يسبب فناء الروح وان كان لا يمارق الحياة . فهو لا يدعوا الى النفور من الحياة بل ان الانسان الكامل يرحب بالموت ويرى الدوام في الموت والحياة مما فلا يتسورع عن أن يضحي بوجوده الدنى في سبيل ترقية الحياة الانسانية

Sadhana by Tagore

(١١)

قوى الانسان ناقصة وارادته محدودة ، ولكن
النقص في حد ذاته لا يؤدي الانسان وحدود الارادة
لا تحد من نشاطها ، وانما الذي يؤذي هو أن تظل
قواه على ما هي عليه من نقص وتبقى ارادته حبيسة
حدودها بدون أن يسعى لاستكمال قواه الناقصة
وإطلاق ارادته المحدودة حتى تصير غير محدودة .
ولو خلق الله بادي ذي بدء قوى الانسان كاملة
وارادته غير محدودة لفقدت قدرته اللانهاية
من كل ناحية كل معنى لها ولتعد على الانسان
من ناحية أخرى أن يرتقى في سلم الوجود حتى
يصل الى تلك الدرجة الروحية النموذجية التي
يتدمج فيها وجوده في وجود الله ، لأن القوة
لا تتطور الى أن تتم نموها الا اذا دفعها نقص
لتكمل وأن الارادة لا تتحرك حتى تصير غير محدودة
مالم تعمل على التحرر من نطاق حدودها الذاتية
وتفنى في ارادة الله غير المحدودة ، فليسوا نقص
الانسان ما عرف الكمال وتولا حدود ارادته ما حرك
نحو اللامحدود . وما خص الله الانسان بها الا
بتمكنه من العودة الى السرور الذي افسده ويحرم
على طلب الحياة الدائمة في سرور الله الذي يفضل
في الوجود كله .

أما عن حدود النفس وبعاء جاذبة الارادة على
ما هي عليه فلا شك في أنها يمدان الحياة بسجود
الآلام وما يتفرع منه من حزن وخوف وقلق وشك .
ولذلك يجب على الانسان أن يفتش عن نواحي النفس
في ملكاته وقدراته سواء أكانت فكرية أو عملية
أو خلقية أو روحية ويصل على أن يقومها ولا يأس
من طول مدة التقويم ويتأثر على معالجة ما بها من
نقص حتى تصل الى حالة من الرقي لا تسمح لها بأن
تفشل في عمل أو ترتكب اتعا من الآلام ، فلا
تعرض للآلام ولا تعيش الا في نشوة السرور ، ولا
يتم ذلك للانسان الا اذا اهتم بتنمية مواهبه وترقية
ملكاته وتربية قدراته عن طريق العلم والعمل ، لأن
التزود بثقافة توسع من أفق المعرفة وتزيد من قوة
الادراك تحول دون الوقوع في غلطات تجلب مشاكل
البيئة وأن ممارسة العمل ممارسة واقعية يكسب
دراية عملية به وبراعة فائقة في اجتازه تمكن الانسان
من النجاح في كل مايوكل اليه من مهام والتغلب
على ما يصادفه من صعوبات . الا أن كثيرًا من
الناس يزعمون أن هذه البراعة لاكتسب بدون مشقة
ترحم النفس وتذيقها بعض الآلام ، وأن الذين نصجت

مداركهم ومهت قدراتهم لا تخطر حياتهم من آلام
ومتاعب ، فضلا عن أن مجرد وجود الانسان في
الحياة يكلفه عذابا دائما ، او يتطلب منه كما حاشا
متوصلا ليحصل على مايوفر له حاجاته المادية
وأنه ليس هناك مفر من الآلام ما دمتا منغمسين
في الحياة وراسمين بخوض مشكلاتها . ولكن طاعور
يسخر من هؤلاء القوم ويصورهم في صورة من
يحبس ثقل ضغط الهواء على جسم الانسان فيجده
ثقلا هائلا فيبالغ في تقدير ما يربخ تحته هذا الجسم
من احمال وينسى أن من خواصه ان تتعادل مقاومته
من هذا الضغط ، بحيث لا يشعر بأي شيء ينوء
بحمله ، فان ما يلاقيه الانسان في الحياة من محن
وخطوب لا يفوق الطاقة البشرية ويشبه الى حد كبير
صفت الهواء الذي لا تكاد نحس بوجوده فانه من
قدرة الانسان ان يقاومه ويتغلب عليه بأقل جهد .
بينما ترجع الآلام التي نعانيها بسبب ما تقتربسه
من خطايا وذنوب الى جهل الانسان بجوهر حقيقته
من ناحية وغفلة عن أن ارادته مرتبطة بالقانون
الخالق من ناحية أخرى . فالذي لا يدرك أن الله
عندما فاض به السرور أظهره في قالب النفسانون
الخالق في الانسان وفي قالب القانون الطبيعي في
الإنسان لا يربح الله يمكن على الدوام في النفس
الخالقة في القانون الخلقى وإلا ولا يثبتها الى
سرور حبوب ل . لسان لهذا القانون حتى يطبع
الله ويفضل عن أن طاعة الله تملؤه سرورا يهينه للغير
في وحدانيته . وهذا الجهل يسوقه الى عصيان
القانون الخلقى والخروج عن ارادة الله فيقع في ذنوب
تجلب عليه ضروريا من المآخذ والاضطهاد وتوقعه
في صراع مع المير وكل ذلك يثير الآلام ويجلب
امتعاب ويفسد الحياة ويدعو الى التلوث منها ، لكن
لو عرف الانسان أن الله يحل في النفس الانسانية
على صورة القانون الخلقى وعمل على أن يقيد ارادته
بحدود هذا القانون الذي يقوم على حب الخير
للانسانية فانه لن يترك سبيل الآثم ولن تتعرض
حياته للآلام والمتاعب ولا يجد ضرورة لقطع صصلته
بالناس والمجتمع .

ولا يظن أحد أن هذا القيد يعيب الارادة او ينقص
من حريتها أو يحد من نشاطها ، فان الله منسج
النفس ارادة حرة لها مطلق التصرف في الشؤون
الدنيوية ولم يلزمها بطاعة القانون الخلقى أو عصيانه
(١) طاعور الصلوف عيه العزيز محمد الركي - احيه -
عدد نوفمبر ١٩٦٣

فكل مايوجد فى الحياة من آلام وأحزان وفواجع لا يجب أن يدعو الى الاعتقاد فى أن الحياة شر فى شر وتسير من شر الى شر ، لأن الشر على اختلاف صوره ليس له وجود جوهرى ثابت دائم وهو أشبه بالظلمة العلمية ، فان تدرج العلوم يحتوى على كثير من الأخطاء ، ومع ذلك لا يقال انها تقوم على الخطأ ولا تعلم الا القليل ، فان الأخطاء العلمية سرعان ما يتداركها التقدم العكرى وتصوب بما يتوصل اليه من حقائق ثابتة ، فالخطأ العلمى ليس ثابتا بطبيعته ولا يقاء له مع الحقيقة ، وكذلك الشر غير ثابت وحقيقته متغيرة مآلها للزوال عندما يتطلب الخير على الشر ، وجوهره سلبى لايموق تدفق تيار الحياة أو يعرقل تحقيق مثليها العليا أو يمتنع من عزم الإنسان على الفوز بالحياة فى الله فى حريه تامه ، وإن مايلفه الإنسان من تقدم ورقى وتمدن ليشهد على أن الشر ليس له من القوة الإيجابيه ما للخير ولا يمكنه أن ينضبط ينابيض الخير الى ما فيه الله على الحياة ، وإن تطور الحضارات زداب الإنسان المتواصل فى الوصول الى درجات الكمال لأوضح دليل على أن الخير ينتصر فى صراعه مع الشر . أن مآلى الوجود من شر يلاحظ أنه يتلاشى كالحبيد فى تقدم الحياة المستمر وإن مايتحقق فى خير تبلى أصوله ثابتة فى أعماق الحياة ، فان الحياة فى تحرك دائم نحو الخير وإن مايبدا فيها من مظاهر الشر ما هو الا علامة على أن الحياة الإنسانية لم تبلغ كمالها بعد ولم يظهر الله الكامن فيها واضحا جليا وأنه مازال أمام الإنسان مراحل شاقة طويلة مضنية من التضحية والإيثار حتى تبلغ الحياة غرضها النهائى ويتجلى الله فى أتم صوره (١)

وبعد أن فند طافور كل الدعوات التشاؤمية ودحض كل ميراثها فى هجرة الحياة الاجتماعية أخذ فى وضع نظريته فى التصوف التى استمد أصولها من التعاليم الهندوكية من ناحية والفكر الغربى من ناحية أخرى فإذا من يتخذ من فكرة السرور الهندوكية محوراً رئيسياً تدور حوله الحياة وحول النظرة القائمة للكون الى نظرة باسمه تحت على خوض معترك الحياة حيا فى السرور .

ولقد رأى طافور أن الكون انطلق من السرور الذى فاص به الله حيا فى الإنسان وأن سعادة الحياة الحققة لا تتم الا بعودة الإنسان الى السرور السدى

(١) المرجع السابق .

لأن فطرتها تسمح لها بأن تميز بين الخير والشر وتمكنها من أن تسلك طائفة مختارة الطريق السوى لأن فى النفس نوعين من الرغبات احدهما خاص والآخر عام ، والرغبات الخاصة تجرى وراء المطالب الدائية وتقف عند حد الفوائد الوقتية بخسلااب الرغبات العامة فان مطالبها تمتدى كل ما هو ذاتى ومؤقت وتتشد خير كل ما هو كلى ودائم وإرادة الإنسان يمكنها أن تسير تحت ضغط أى النوعين من الرغبات وتملك القدرة على تغليب سيطرة الرغبات العامة على الرغبات الخاصة فان خضع الإنسان راضيا مرضيا لقيادة القانون الخلقى وتحكم فى أهوائه ونزواته الخاصة تجنب الوقوع فى الزلل ولم يشعر بوخز الذنوب والآلام الآثام ولا تسرب الى نفسه المخاوف والشكوك ولا توخى اليه بالهروب من الحياة بسبب مايمكنها من مآسى وخطوب .

ولاشك فى أن شدة وطأة الآلام وعنف وقع المتاعب على الإنسان يرجع الى أنه ينظر الى الحياة نظرية ضيقة تنحصر فى الحاضر دون المستقبل وتقتصد مطالب ذاتية عارضة دون المطالب العامة الدائمة ، فإن لم يبرز مايريد بأسرع مايمكن الى آفاق واسعة وبأقل جهد يلقى ويضطرب ويظن بالآلام السوء ، وإن نزل به حطب جزع لصياح به فى شدة ولا يمتد منه الا شخصه ، وإن خذل فى تحقيق مايريد أحس بنجبة مرة تضايقه ، وإن عاقته عوارض الحياة دب فيه اليأس والقنوط ، بينما لو نظر الى الحياة نظرة رحبية تضم الحاضر والمستقبل وتحتضن خير كافة البشر ذلك الخير الذى لا يتم تحقيقه فى الوقت الحاضر وقد يحتمل تحقيقه فى المستقبل القريب أو البعيد ، لما أكثرثر بما يقابله من أهوال ولما حركت المتاعب أشجانها ولأقدم غير هيساب على خوض معارك الحياة الإنسانية فى سبيل إبراز الله الكامن فى شتى تواجى النشاط الإنسانى ولا يرهب المذاب من أجل الكشف عن جيوانب الله الخافية فى أعمال البشر ، بل أنه يجب على الإنسان أن يكون على استعداد دائم لتحصيل المساق طائفا مختارا ومقاساة الحرمان دون تملص ، ولايسأم التضلك الطويل المرهق ولا يسيط همته الفضل المتوالى لأنه يعرف أن هذه الآلام ما هي الا قرايين زهيدة فرضت على من يبحث عن الله فى الحياة (١)

وتضع الحق في نصايه وتسلب من الظالم أداة ظلمه
انطلق منه حبا في الله ، فالحياسة ابتدأت بالسرور
وتستمر بالسرور وتتطور وترتقي وتقدم بالسرور
فالخلق صدر من السرور بالسرور ويعيش الانسان
في السرور بالسرور ويعود الى السرور بالسرور ١٥
ولكن كيف يعيش الانسان في السرور بالسرور ٢٠٠ ؟ لكي يعيش
وكيف يعود الى السرور بالسرور يجب ان يعرف مصدر السرور
ويعمل ما يبعث السرور في الغير ولا يستطيع انسان
ان يعود الى السرور الذي انبعث منه الا اذا احاطت
معرفته بحقيقة الله الذي فاض به السرور فخلق
الكون وتغلغل فيه عن طريق السرور فكمن في
الطبيعة على صورة القانون الطبيعي وفي النفس
الانسانية في صورة القانون الخلقي . ومعرفة
الحقيقة التي تملأ الروح بالسرور لا تكفي لعودة
الانسان الى السرور اذ لا بد ان تتسجم افعاله مع
معرفته وتسلك سبيل الخير الذي يعرف الانسان
في السرور ويعود على الآخرين بالفائدة والنفع
ولا يتم ذلك الا بطاعة القانون الخلقي . وهذا
القانون الا اداة الله المستقرة في الانسان وبغيره عن
فطرة الانسان الخيرة التي اودعها الله فيه ، فالإنسان
الانسان في فعل الخير وجبل على **الانسان**
الخاصة . فان ربط الله الانسان بالقانون الخلقي
وأوجب عليه طاعته بالسير في طريق الخير ، فلما
اراد ان يحرقه من قيود الحياة السابقة التي تحول
دون معرفة السرور والحياة في السرور والعودة الى
السرور ، ويمكنه من أن يغلب الخير العام على
النفع الخاص بالانفشاء على الأهوال الشخصية
والاطماع الفردية حتى تنمو فيه الرغبات الجماعية
التي تعمل في سبيل الصالح العام

وفي تغليب الرغبات العامة على الرغبات الفردية
تغليب للغيرة على الانانية والابتناء على الأثرة يتم
عن عزم اكيد لخدمة الأهل والوطن ورغبة قوية في
مواصلة الجهاد من أجل نشر الخير بين البشر اجمعين
واذا ما عم الخير عاش الجميع في السرور وبرز
السرور الالهي في أعظم الأعمال الانسانية ، ولكن هناك
من يأبى الخضوع للقانون الخلقي ويفضل عدم
التقيد به ويرى حريته في الجري وراء منفعتيه
الخاصة وبذلك يتبع الغرض لأن سيطر رغباته
الخائفة على فطرته الخيرة ويفسح لها الطريق لكي

(١) المرجع السابق .

تعبت فسادا في نفسه وتملأها بانانية جشعة
بشعة تجسبها في سجن رهيب من المصالح الفردية
لا تسمح لها بأن تخرج من دائرة الذات الضيقة الى
ساحة المجتمع الانساني الكبير ، مما يعرض حياته
لكثير من الأخطار ، لأن انانيته لا بد ان تصطدم
برغبات الغير وتقتطع أن تدخل في صراع مع
صالح الجماعة واذا ما تمسك بانانيته فلاشك في أن
هذا الصراع يشتد شيئا فشيئا حتى يقضى عليه
مادام لا يريد أن يحدد عن طريق حب فائدتته .
ويترك القطع النهم يسود نفسه ويضع ارادته تحت
سيطرة الشهوات والأهواء التي تلوث فطرته الخيرة
وتتلف سجاياها الفاضلة وتلدنها في طريق
الحطاي والأثام وتقع في هوة اشر فيحجب الالم
والشر عن الروح جوهر حقيقتها ويسلبها حب
الذات القادرة على فعل الخير فلا تعرف طريق السرور
وتعجز عن ادراكه وتحرم من الحياة فيه وبالتالي
تفقد الأمل في العودة الى السرور الذي انبعث منه ١٥
هنا فضلا عن أن تصادم الرغبات الخاصة
بالرغبات العامة وتتنازع النفع الفردي مع الصالح
الكل يتسبب الفرقة والتنازع بين الأفراد وينشربهم
بزيات التكالب على الفوائد الذاتية مما يحطم ما
يربطهم **بهم** **أول** المحبة والتعاون فتتحلل روابط
الإلفة وتتفكك كيان الأمم وتتعهد الامال في تألف
شعوب العالم ، ويتقلب النظام في المجتمعات الى
قوى تشرع لها القوانين الجائرة التي تستمد
اصولها من اشرار الانانية وتعتمد على القوة في
تنفيذها ، الا أن كل من يركب الغرور وتستولى
عليه الكبرياء ويتعالى على القانون الخلقي ويحاول
أن يقف وحده في وجه قوى المجتمع ويرغب في أن
يحظى بمزايا لا يناهس فيها أحد ويحصيها في فائدته
مصريه الدمار . فان سجل التاريخ الانساني
لحافل بالثورات العظمى التي تشهد بأن الجزء حينما
يحترق الكل وينشد لنفسه منافع خاصة دون الجماعة
ويسير في طريق منفصل عن طريقهم لا بد أن تثور
ضده القوى الكلية وتشن عليه حربا لاهوادة
فيها حتى ترغمه على ان يسلك طريقها أو تقضى عليه
لأنه يؤدي أغلبية ويضر منافعهم ويوقع عليهم ظلما
وجورا لا تصبر عليه النفوس طويلا ، اذ يحجب عنهم
الخير ويبعدهم عن السرور وسرعان ما تنقلب عليه
قوى الخير الرغبات في تحقيق الحياة في السرور

(١) المرجع السابق .

الإنسان القصوى * فالخير هو القوى الدافعة التي تمكن الإنسان من القضاء على الشر من ناحية والطاقة التي تهيم الروح لتحقيق كمالها بالاندماج في الوجود الواحد من ناحية أخرى ومن غير فعل الخير لا يعرف الإنسان طريق العودة الى السرور وهكذا يدل طاغور التشاؤم الهندى بتساؤل معرج بحث على حب الحياة والاندماج فيها فرائى أن الوجود خرج من السرور ويعود بالخير الى السرور وإن الحياة صدرت عن السرور وبحفزها الخير على التقدم المستمر ، ومادامت الحياة تقوم على السرور والخير فلا يوجد ما يدعو الى الفرار منها وإنما تحت على أن يخوضها كل هندي ما دام يريد الحياة في حقيقة وحدة الوجود ، وأن الزاهد لا يمكن أن يحرر روحه من الأنانية بعيدا عن المجتمعات ولا يستطيع أن يتأكد من قوة الفيرية فيه مالم يمارس الأعمال التي تشهد على صدق معرفته للسرور وتدل على عمق اندماجه في الله .

لايك في ان الزهد والتقصف والعزلة والمجاهدة والتقوى والورع والتأمل بالفضائل والتبسمك بالمثل العليا تصفى النفس وتغنى الروح من الشوائب المادية وتطهر الشهوات وتذيب الرغبات فتتحرر الآلة في سلطان الشر وذلك يساعد النفس على أن لا تترك الله في لافلها وفي الطبيعة ، وتدرك أن الله يصمم العوس والطبيعة في وحدة متعاسكة (١) إلا أن الروح مهما كانت خيرة طاهرة لاستطيع ان تظل حبسية احساسات روحية غامضة ومشاعير الهية مبهمه لاتسمى لتخرج من سجنها وتحقق وجودها في صور حية في العالم الانساني الذي نعيش فيه ويكن فيه الله ، وأن الارادة مهما بلغ تحررها من الشهوات والرغبات وظفرت الروحية الروحية فانها لاتنال حريتها الكاملة مادامت تنفر من العمل ولا تقبل أن تؤدي اية مهمة غير ان تقطع علاقاتها بكل ما يتصل بطلانها ناشئة الاندماج في الله في عزلة تامة ووحدة موحدة

فطاهرة الروح وحرية الارادة لاتكفيان لكي يحيط الزاهد باله احاطة تامة مادام بعيدا عن الحياة لأنه يجهل الله الكامن في مختلف صور الطبيعة الانسانية ، ويجب عليه ان يقوم بعمل يطلق به ما يحسه في داخله من أفكار ومشاعر واحساسات تدور حول السرور والخير الواحد المتحد بكل شيء

(١) طاغور الجيـسور - ص ١٠١٢ مجله الزكي - المجلد - ١٩٦٢

وترده الى طريق الصواب وتجيره على فعل الخير وتلزمه بالسير في طريق السرور أو تقضي عليه قضاء مبهما * فالحياة تسير قلما نحو السرور ولا تتورع عن ازالة كل ما يصادفها من عقبات تحاول أن تمنع عودة الانسان الى السرور الذي خرج منه الجميع (١)

فاثر مهما كان قويا لا يستطيع أن يقف في وجه الخير طويلا مما يدل على أن الشر ليس أصلا في الوجود ، وإنما هو سمة عارضة لا تظهر الا في النفس الناقصة التي تسيطر عليها الأنانية وتخفى بمجرد أن تسود العيرية . فالشر لا يصدر الا عن القصص ولا ينفك يتحول في مظهره عند صراع النفس في قهر الشهوات والنزوات وعند تدبرها في تحقيق مراحل الكمال الروحي ، الى أن يصير في النهاية خيرا خالصا . فالشر مصيره الزوال ولا دوام له لنزاعه الذي لا ينقطع مع قوى الحق ، بينما حقيقة الخير ثابتة لأن ما في الوجود من شر يتلاشى تدريجيا مع تقدم الحياة المستمر وما يتحقق من خير تبقي اصوله ثابتة في اعماق الحياة وتنتشر في كل مكان ، فالخير رغبة كلية ايجابية وميل أصيل عميق الجذور في النفس يتشبع مع أغراض الحياة الانسانية كلها قلما نحو الرقي والتقدم ويهتف بتسامح الروح الكلية ويهيئ لها الظروف ليسود فيها الآثار على جميع الأفعال الانسانية ويعمق احساسها بضرورة العمل الدائم من أجل إبراز الله الكامن في الحياة فننظر الى الحياة نظرة شاملة تربط حاضرها بمستقبلها وتقبل التضحية في الحاضر من أجل خير يصم الجميع في المستقبل وترحب بفعل الخير من أجل الخير سواء أمكن تحقيق نفعه في القريب العاجل أو البعيد الأجل أو استحالة تحقيقه أصلا . وذلك لايتأتى الا بالاصرار على فعل الخير العام مهما كانت العوائق والصعوبات . وبذلك تدفع رغبة الخير النفس الى فعل الخير على الدوام ولا تتركها تقصف عند خير وإنما تحثها على أن تنتقل من خير الى خير وتبحث كل يوم عن فعل خير جديد حتى تتحرك الحياة نحو الخير حتى يشملها من جميع الجوانب وقد يكون ذلك مستحيل التحقيق ولكنه سيسبب الروح الوحيد في معرفة السرور الكامن فيها ، وفي الحياة في رحاب السرور الالهى الذي فاضت منه الخلائق ، وفي تحقيق وحدة الوجود الشاملة غاية

Sadhana: by: Tagore

(١)

واحساساته ومشاعرة لتنتقل من السجن الفاض وتظهر في صور خارجية حية ؟! فان الله حين عمرته احساسات السرور ابي ان يبقيا حيسة ذاته فحسم وجودها في قالب القانون الطبيعي الذي يسيطر على الكون المادي وفي قالب قانون الخلق الذي يوجه النفس الانسانية نحو الخير فانطلق السرور من كليات روح الله الكبرى الى حين الحياة فلم لا يقتدى الصوفي بالخالق ويترجم ما يعيش في نفسه من انفعالات السرور والخير والوحدة الى اعمال ويسوغها في افعال لتبين له مدى صدق أو كذب مايقول في داخله من كمال روي ، لأن العمل هو المحك الحي الذي يشهد على وجود الخير في الروح كما أنه يجلل الفعالات الوحدة ويوزيل مايلوها من إبهام وينير مشاعر اتحاد وجود ويمد عنها ماتعيش فيه من غموض وظلام ، وذلك يقوى إيمان الروح بالحقيقة الخالدة ، حقيقة كون الخالق كامنا في شتى الموجودات ويحثها على الدوام للقيام باعمال ترقى الحياة الانسانية وتحقق الكمال الألهي في جوانبها المتعددة .

ان العمل الدائم المستمر يدفع بالحياة الانسانية الى الرقي والتقدم وفي تقدم الحياة الانسانية ورتبها تتكشف الروح جوانب جديدة لله لم تكن تعرفها من قبل . فمن العمل الصوفي لا يرفض القيام بأي عمل مدعي انه قهر شهواته وسيطر على نزواته حتى رساة الحرية على الانانية وتغلب الاثار على الاثرية لأنه لا يستطيع أن يبرهن على صدق دعواه مالم يقم باعمال تشهد على حبه لغيره وتنشد خير الجميع وإذا زعم الزاهد بأنه اخضع حياته لسيادة القانون الخلقي فلن تتبين حقيقة زعمه الا اذا أدى أعمالا تجاهدي سبيل اخضاع حياتنا الاجتماعية للقانون الخلقي فتلزم حدوده الاسرة وتسود مبادئه القوية والمدينة وتسيطر اتجاهاته على الدولة وتطبق اغراضه على مختلف المنظمات الدولية حتى يشمل نفوذه شتى المجتمعات في العالم أجمع ، ولذلك يجب على الصوفي ان يبحث دوماً بدون ملل أو كلل عن آفاق جديدة للعمل حتى يستطيع أن يبرز الافعال الانسانية في أسمى مراتبها من ناحية وتطهر الله في أروع نماذجها في العلاقات الانسانية من ناحية أخرى فان من يعمل في ترقية الحياة الانسانية انما يعمل على اظهار الله في الحياة بصورة يمكن ان يراها الجميع وبذلك لا يساعد الصوفي الناس على رؤية الله

وحب الانسان لله وعشقه له . ويجب على الصوفي ان يبحث عن مبادئ للعمل ويهيئ لإرادته الخيرة الفرص لتتفرغ هذه الافكار وتلك الاحاسيس في قالب اعمال تنصم عن صدق طهارة الروح وتؤكد حرية الإرادة وجها لفعل الخير وتدل على وضوح معرفته لوجود الله في الحياة الانسانية . ولذلك يجب على كل ناسك ان يبحث عن الله في البيت بالاندماج في الحياة العائلية ويبحث عن الله في الوطن بالاندماج في الاعمال التي ترفع من شأن الأهل والعشيرة والمدينة والوطن ويبحث عن الله في العالم بالاندماج في الاعمال التي تسعد الجميع وتحقق خير الانسانية وتدعو لتقدم الحضارة ورفي المدينة ، ولا يجب أن يقنع الصوفي أو الزاهد بأن يدرك الله في حدود ذاته وفي نطاق الطبيعة معتزلا الحياة جبا في التمتع بالسرور الالهى في همدوه وسكينة وخلوة لايفسدها عمل من الاعمال ، اذكيف يعرف الصوفي الله اذا كان لايعرف صلته بالعالم الذي يعيش فيه ولايفكر أن يرى الله في مظهره الخارجى في معترك الحياة ؟ ولا شك في انه يحاول عبثا الاتحاد به بعيدا عن مخلوقاته أو الاندماج فيه بتوسلات وتضرعات !! وكيف يعرف الزاهد الله اذا جزأ الحق وذير ؟ جانباً أدركي الجانب الآخر ؟ اذ لا يكفي بأن لا يدرك داخل نفسه بمعزل عن الحياة الخارجية أو يتمتع بحبه بدون عبادته بالأعمال .

ولذلك لا يجب أن يفر الناسك من حشد الحياة الذي ينبض بالسرور ويبحث عن الله جامدا متحجرا في ركن منزو طامعا في أن يتحد به في خلوة دائمة . ان التمتع الذي فر من الحياة يعيش - في الحقيقة - اسير آفاق مجهولة من الاحساسات والمشاعر والافكار غير محدودة المعالم أو واضحة الاتجاهات ويظن انه يستطيع ان يحقق كماله الروحي ويتحد بالله وهو بعيد عن الحياة كاره ان يخوض مشاكلها ، ورائض ان يسهم فيها بنصيب ما في سبيل اظهار الروح الكبرى في ركب الحياة المتطور ، بل ان احساس الصوفي وافكاره الروحية لاقمية لها مس دامت سجيته نفسه ويرضى لها أن تبقى في غموض بينما البكرة تبدل جهدها لخرج من غموضها ونوضح حقيقتها الكامنة فيها حتى تتميز شجرة مثمرة ، فلم لا يحاول الزاهد ان يخرج من عزلته ويتبع الفرص

فى نهاية الطريق وتلزمه بالانسحاب من الحياة انسحابا تاما انتظارا للموت الذى يحرره نهائيا من كل ما يربطه بالأرض ويمكنه من الحياة فى الروح الكبرى مع أن اعتزال الحياة ليساعد على معرفة جميع جوانب الحقيقة الأولى * ولئن تمسك طاغور بتعاليم الدين الهندوكى بخصوص المراحل الأربع التى يجب أن يتبع خطاها كل هندوكى ينشد الكمال لروحه ، فإنه لم يقف عند حدودها ، ان طاغور لم يعارض فى أن الهندوكى يجب أن يبدأ حياته الروحية بمصاحبة استاذ يتلقى منه العلم ويهتدى بسلوكة حتى يتعدى اساليب الحياة الروحية منذ الصغر ، بعدها يخرج الطالب من بيت استاذة ويؤسس حياة منزلية خاصة به ويصبح رب أسرة بان يتزوج وينجب أطفالا يعمل على اعالمتهم جميعا لأنه لا يمكن الوصول الى الحكمة بدون ممارسة الحياة الاجتماعية ممارسة فعلية بل ان ماعرفه من اساليب احياة الروحية على يد استاذة يصبح مجرد تقاليد وعادات اذا خلا من هذه الحكمة ، هذا فضلا عن أن جوهر الحياة الاجتماعية يمكن الفرد من تحقيق طبيعته وإبراز الله الكامن فى اعماقه فيما يقسم به من اعمال ، وبذلك لا تتعارض تعاليم الهندوكية مع الزواج والعمل ولا تتمسك بالتعاليم والعزلة من الوجهة الأولى * إلا أن أثر التعاليم البوذية فى عقلية الهندوسيين الكثرين الى التفوق من الزواج والابتعاد عن الحياة المأثلية والامتناع عن أداء الخدمات الاجتماعية ، والى تفضيل الهجرة من المجتمعات قبل المرور بالمرحلة الثانية وهى مرحلة رب الأسرة أما المرحلة الثالثة فيبدأ فيها الهندوكى بفكسر فى الابتعاد عن الحياة الاجتماعية شيئا فشيئا خصوصا بعد أن تقل مسؤولياته الاجتماعية بكون أبنائه وعدم حاجتهم لرعايته أو موته ، وبحث عن مكان هادئ ليعيش فيه هو وزوجته حياة تامل باحثا عن الحقيقة حتى تتكشف له فى جو من الحرية البعيدة عن صراع القيود الاجتماعية ويصل الى المرحلة الرابعة والاخيرة وهى مرحلة الزاهد ، فيخلص من كل ما يربطه بالحياة من قيود سواء أكانت طائفية أو اقتصادية أو دينية ويعيش فى عزلة تامة فى كهف أو غار متجولا فى الغابات وبين شجوب الجبال بعيدا عن الناس حتى يأتى يوم وتخرج روحه الحرة من جميع قيودها المادية لتعيش فى الروح الكبرى » ١

فى النفس والطبيعة فقط وانما فى الحياة كذلك فلا يجب أن يتكفى الصوفى بأعمال تقررها له الطبيعة فيعيش كالحيوان ولا يكون باعثة على العمل الا الجوع والعطش أو الخوف من تقلبات الطبيعة حتى لا يكون العمل مجرد تدبير وقتى يترك بعد زوال الطوف العارض من جوع أو خوف ، وانما يجب أن يكون الباعث على العمل حب الخير وغرض خدمة الأهل والوطن والانسانية لأن الأعمال الخيرة فضلا عن أنها تعطى قيمة عليا للحياة فإنها تحرر الروح الكلية تحريرا كاملا من كل القيود المادية ، الا أن الحرية الصحيحة لاكتسب بالعمل فقط وانما يستمر أن يؤدى العمل كذلك فى جو من الحرية لأن العمل المقيد بالضرورة فوق أنه لا يحصل الانسان يعمل بانطلاق فإنه يعوق الروح على اظهار حقيقة طبيعتها فى العمل .

والذى يدعو الى البحث عن مجالات جديدة للعمل هو أن حياة الانسان تختلف عن حياة الحيوان ولا تسيطر على وتيرة واحدة وانما هى فى تطور مستمر وتقدم متواصل وكل تطور يستلزم أعمالا من نوع جديد لاطهار الله فى صور الحياة الجديدة . فتقدم الحياة يزيد من تبعات الفرد ويفرض عليه شروبا عديدة من العمل ، ويجب أن تجازى بطولها الحياة ولا نفع حامدين وسائر ركبها غير محبين عن نهضتها مطهرين حقيقة أنه انكمه بي عد . حتى وتلك النهضة . فهذهنا الأول من وراء العمل والاندماج فى حياة البشر هو البحث عن الله واطهار حقيقته الكبرى حتى تشمل معرفتنا جميع جوانب الحقيقة لأن الصوفى الذى يدرك الله فى نفسه وفى الطبيعة ثم يتوقف عن العمل مكتفيا بهذه المعرفة تغيب عنه ناحية من نواحي الله الكامنة فى البيت والوطن والعالم وفى شتى علاقات الانسان بالانسان واتصالات الانسان بالطبيعة ، وبذلك تكون معرفته ناقصة لأنه توقف فى منتصف الطريق ولم يسر فى سبيل الحق الى النهاية ورفض أن يقوم بعمل يعبر من ناحية عما يجيش فى نفسه من مشاعر الوحدة ويصبح عما يكنه فى داخله من حب وخير وسرور ، ويجاهد من ناحية أخرى من أجل ترقية الحياة الانسانية حتى يمكن أن يظهر الله الكامن فى المجتمع الذى يعيش فيه الناس فتكمل معرفته بالحقيقة الكبرى .

فلا عجب اذا ما رأى طاغور فى طرق الزهاد نوعا من القصور ، لأنها تحتم على الزاهد العزلة

يثبت بلوغ الصوفي مرحلة الكمال الروحي ، ولم يجدد بذلك حيوية التصوف الذي أصبح ينظر إليه على أنه مجرد تراث وإنما أعطى للتصوف كذلك وظيفة إنسانية عليا أخرجته من المناحف الفكرية ودعمته بقوى عملية قربته للعقلية المصرية .

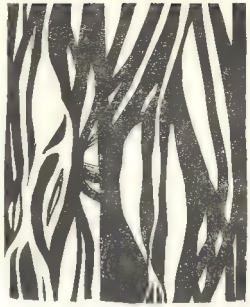
ولذلك لم يكن مذهب طاغور الجديد في التصوف بعيدا عن الواقع الهندي وإنما كان معبرا عنه . فلا نمجب إذا ما كان له صدى كبير خصوصا بين قادة الهند قان أساليب الزاهد غاندي تغير إلى حسد كبير عن نزعة طاغور الصوفية العملية ، لأن الزاهد غاندي جاهد في سبيل حرية الوطن سلاح معنوي استلهمه من عقيدة الحب والتسامح « أهيسا » في الهندوكية التي استغلها بدعائه الروحي في مقاومة الاستعمار البريطاني في جنوب افريقية وفي الهند فاتخذ من المقاومة السلمية التي أقامها على عدم العنف وتجنب القسوة والبعد عن الانتقام وسماها « ستياجراها » وهي تعتمد على العصيان المسدني وعبد التعاون ما استطاع به أن يشعل الحمية الوطنية ويشير الحماسة القومية ويحول كلف الهندو بالزهد والمجاهدة لتخليص الروح من أدان الحياة وأعدادها للمعاشرة في روح الله الكبرى - من كلف الزهد إلى التخليص السياسي ويستخدم مقدرة الهندو الفعالة على تحمل التعذيب الجسدي والرياضة النفسية في مجالات التضحية الوطنية .

وان قصر غاندي جهوده الروحية العملية على تحرير الهند ، وإصلاحها من الداخل بان حاول ان يحو الفوارق الاجتماعية بين جميع الطوائف الهندوكية ويعطي للمبتدئين من الحقوق السياسية والإنسانية مالبقية الطوائف الأخرى بالدعوة لوضع التشريعات التي تصون كرامتهم والحث على حسن معاملتهم ، فان مريده نهرو لم يكف بأن يسير في طريق التحويل الاختراكي لينقذ الهند من الفقر وإنما قطع كذلك إلى خارج الهند وأخذ ينادي بأن آسيا للأسويين وعلى الاستعمار أن يتركها لأهلها ويرحل ويبدؤ أثر الصوفية العملية واضحا في مبادئ نهرو التي تتخذ من الحياد الانجابي والتعايش السلمي سبيلا لنزع السلاح ونشر السلام العالمي وتحقيق الصداقة الدولية التي تربط شتى الشعوب بالحببة والتآلف والتعاون معا يساعد على جمع شمل جميع الأمم في دولة واحدة ، وتلك غاية من غايات الديانة الهندوكية التي تريد ان تحقق الوحدة في مختلف المجالات الإنسانية .

الا أن طاغور لم يقبل أن تقف حياة الزاهد عند حد العزلة بعد أن يفوز بالحرية الكاملة ويحطم ما يربطه بالأرض من علاقات مادية . وان قصة العتاة فاستنى في مسرحية الزاهد الرمزية ١٥ تبين أن طاغور يرى أن الغرض من حياة العزلة هي أولا تحقيق كمال الذات وحرية الروح ثم الصودة بعد ذلك إلى خوض غمار الحياة العملية مزودا بسلاح الكمال متحررا من القيود الأرضية ليظهر الله الذي يراه في كل شيء متحققا في شتى مظاهر النشاط الإنساني في صور الخير الذي يضم الجميع في وحدة متحابية متجانسة . إذ كيف يعيش الزاهد في السرور وهو راض بعزله بينما يقسو المجتمع الهندوكي على المبتدئين الذين يتجمل فيهم الله كما يتجمل في سائر المخلوقات . وكيف يسمح الزاهد بأن يرى المبتدئين يحتفرون ويذلون وتهان كرامتهم وينظر إليهم على أنهم انجاس لا يجب أن يمسسهم أحد ويحكم عليهم بالحياة خارج القرى والمدن حتى لا يندسوها مع أن مثل هذا الاضطهاد يحول دون نشر الخير ويعوق إبراز حقيقة الله في المجتمع الهندي . لا يفكر الزاهد في الخروج من عزلته . لماذا لا يعمل الزاهد على صيانة الحقوق الإنسانية التي تكس في أعماق المبتدئين الذين يتجمل فيهم الله على المستوي الذي يتجمل فيه في سائر البشر .

وبذلك يمكن أن لنخص نظرية طاغور في التصوف في أنه لا يجب ما يدعو للنظرات التشاؤمية وهجرة الحياة خصوصا إن الوجود كله انبعث من السرور وإن حياة الزهد والتنسك والمجاهدة والرياضة النفسية وإن كانت ضرورية لكل متصوف إلا أنها لا يجب أن تنتهي بقطع علاقته بالحياة ، لأنها في رأيه مجرد مرحلة أعداد لأداء مهمة إنسانية كبرى تصل بها المجتمع البشري إلى توضيح تكوينات الروح ولاحق حتى تتحقق وحدة الوجود في أجل معانيها . ولا شك في أن ما بذله طاغور من جهود فكرية لإخراج الهندوك من قوقعة التقاليد الهندوكية وتحرير عقولهم من سيطرة بعض الأوهام الأسطورية تعد عملا هاما في تطور الوعي الهندي . ولا جدال في أن ما أحدثه طاغور من اتجاهات جديدة في عالم التصوف عندما ربط بين الكمال الروحي الفردي والكمال الروحي الكلي الإنساني في المجتمع وجعل الكمال الروحي سبيلا للعمل من أجل الرقي الإنساني ، واعتبر الجهاد الحق في تحقيق هذا الرقي المحك الصادق الذي

أنت لا تنزل في النهر مرتين



بقلم

الدكتور عبد الغفار مكاوي

حداً يفتن معاً عن اصلاحهم : « من الخير للأفريقيين أن يشقوا أنفسهم واحداً واحداً ، وأن يتركوا المدينة لغير الذكور ، فهم الذين طردوا هرمودوروس (أحد إصلاحية هيراقليس) ، أكرم رجالهم قائلين له : ليس من يفتننا في السكامة ، وأن وجد فينبغي له أن يعيش في بلد آخر وعند قوم آخرين(١) وراح هيراقليس يمر عن احتقاره المر للجماعير الذين يسميهم بالكثيرين والذين يرقدون على حد قوله « شباعا كالبهائم » (٢) ، ويسفه آراءهم ويزري بشعائهم وطقوسهم ، إيماناً منه بأن « الواحد ، حين يكون عظيماً ، يفضل عنده عشرة آلاف (٣) » وأخذ يسلط نظره القاسي القاسية على أسلافه . فهو يعترف بأن هوميروس هو أحكم اليونانيين جميعاً(٤) ، ولكنه ينصح هؤلاء اليونانيين مع ذلك بأن يطردوه من مدينتهم ، وأن يهالوا عليه وعلى الشاعر أرسيلوخوس ضرباً بالسياط ! (٥) »

ولم ينج الشاعر هزود من هجومه المفزع ، ولا نجا أعظم اليونانيين من لسانه السليط . أنه يتهمهم جميعاً

- (١) الشبهة ١٢٦ من نشرة ديلز وكرايس لتصوصي الملائفة قبل سقراط .
(٢) ش ٢٩
(٣) ش ١٩
(٤) ش ٥٦
(٥) ش ٢٢

القدماء سماه بعضهم « بالمعت » ، وبمعهم الآخر « بالفيلسوف الباكي » . وغلبت عليه هذه التسمية جبلاً بعد جبل . منذ أن كانت كتاباته كاملة بين أيدي معاصريه . ويقال أنه أودعها في معبد آلهة أريستوس وتعهد أن يدونها بخط غير واضح حتى لا يراها إلا القادرون على فهم أسرارها . إلى أن يبلع حطبها . ولم يبق منها سوى مائة و ثلاثين شذرة مفرقة سالت بعضها من عبارات صغيرة ، وبعضها من حمله واحدة أو كلمة معردة . أما الاسم الذي خلطه عليه أبواه فهو هيراقليس ابن بلوسون من مدينة أفيسوس في بلاد اليونان . وأما تاريخ ميلاده فيرجع إلى حوالي عام ٥٠٠ قبل الميلاد .

وهيراقليس هو آخر الفلاسفة المشرقين بالأيونيين وأكبرهم . أحاطت به حالة من العظيمة والوحدة والكبرياء والتفرد جذبت المفكرين إلى شخصيته العجيبة على مدى العصور . وتمثلت فيه غضبية الفكر الذي يدق ناقوس الخطر ليوقظ النيام ويرفع عصاه ليعيد موكب الجماهير إلى منبع الحكمة . نشأ في بيت ثرى نبيل ، وتخل عن وظيفة الكاهن الموروثة في أسرته إلى شقيقه الأصغر ، ورفض أن يشارك في حكم المدينة التي ولد فيها أو يشرع لها القوانين ، لا من أنانية أو تكبر ، بل لاعتقاده بأن دستور هذه المدينة ومواطنيها قد بلغوا من الفساد

بأنهم علموا الناس أن يحشوا رؤوسهم بالحفظ والمعرفة ، مع أن « كثرة المعرفة لا تعلم العقل » (١) .
 وأهم يتبعون منشئى الشعب ويحصلون من الرعايا معلمهم ، لأنهم لا يدرون أن الكثيرين اشراق ، وأن الفيلسوفين طيبون ، « ويغال في هجومه فيصف فيثاغورس وأصحابه بالنصابين والفشاشين ، ولا يعترف لأحد من السابقين بفضل المعلم عليه » بل يقول في كبرياء واعتزاز بالنفس : « أنا الذى قمت بالبحث في نفسى » (٢) .

وفى هذه الكلمة الأخيرة نفية لم تسمع من قبل فى فجر الفلسفة « فالأنا » تصان لأول مرة عن نفسها وتطالب بحقها . ويتكشف أفق جديد لم يعرفه الإنسان من قبل : هو أفق الذات . فهى عيقة عمق الهاوية ، لا يستطيع غواص أن يصل إلى قرارها ، متسعة الأرجاء ، لا يملك أحد أن يلمس حدودها : « لى تستطيع خطاك أن تمتد على حدود النفس ، ولو سرت فى كل طريق . عميق هو معناها (لوجوس) شديد العمق » (٣) .

وفى هذه العبارة يبدأ علم النفس ويصل أيضا إلى أبعد غاياته . فلا تكاد تعرف شيئا قبل عن النفس الإنسانية أشمل أو أصدق من علم الطبيعة . هنا تحلنا على تصديق ما يروى عن أياق سقراط من هيراقليطس . فقد قيل أن الشاعر المسرحي يوريبديدس قدم إليه مؤلف هيراقليطس وسأله عن رأيه فيه . فرد عليه سقراط قائلا : « ان ماهيته منه شيء رائع . أما مالم أفهمه فأننى أومن بصحته . غير أنه يحتاج إلى غواص من ديلوس ! » (٤)

ولقد حاول الفلاسفة على مر العصور أن يفحصوا فى بحر المظلم ويصطادوا اللؤلؤ والنضار من لفتته الزاخرة بالصور والرموز والأسرار . رأى فيه هيجل الأب الحقيقي للمذهب فى « الروح المطلق » الذى تتلاقى فيه الأضداد فستريح ، ويتعانق عنده الفكر والوجود بعد طول فراق ، وترسم عليه سقينة المصير

(٣) ش ٤٠

(٤) ش ١١٠

(٥) ش ٤٥

(٦) راجع : فالنسر كراس : الفلسفة اليونانية - مجموعة ديتريش ، مطبعة كارل شتاين - برلين ١٩٦٤ - ص ٥٩ - ٦٨ (٧) ش رقم ٥٠ ب فى نشرة ديلز وكترانس للنشوات الباقية من اللاسلة السابليين لى سقراط - راجع طبعة فالتر كترانس القصيدة للنفس اليونانية وترجمته ، دار النشر فيدمان ، بوليس ١٩٥٩ ، ص ٦٥ - ٨٦

بعد رحلة الصراع والضياع . وأحبه نبشته حتى كاد أن يكون هيراقليطس ثانيا يوحى فى العصر الحديث حياته ويتعذب عذابه ، ويواجه العالم كله بتحدياته وتمرده وانفراده ، وفن هيدجر منه دعوته الجريئة إلى الاستماع إلى صوت الوجود أو الحقيقة أو « اللوجوس » ، فتحدث عنه حديث من يحاول الرجوع إلى المنبع الحقيقي الذى تدفقت منه الفلسفة فى تاريخها الطويل ، والتربة الأصيلة التى انقذت فوقها شرارة التفكير الملهم فى الوجود ، قبل أن يتحول هذا التفكير الخالص على يد سقراط إلى بحث فى الإنسان والأخلاق ، ويصب على يد أفلاطون وأرسطو ومن تبعهما فى قوالب العقل والمنطق والمذهب ، فتحاول اليوم معا أن نقف على شاطئه هذا البحر العمق الزاخر مادنا عاجزين عن أن نسيج معهم فيه ، ولنجرب القنعة بالصدق والمحار مادنا لانملك أن نفوس فيه بحثا عن اللؤلؤ والنضار هاهو هيراقليطس يبرز من بين الأمواج الأبدية ويتأذى : « لمست أرى إلا التحول والتغير »
 لا تخدعوا أنفسكم ! ولا تلوموا حقيقة الأشياء بل لوموا قصر نظركم ان ظننتم انكم تبصرون أرضا ثابتة فى بحر يكون الفساد . أنتم تخلعون على الأشياء أسماء . وكأنها هى ستبقى إلى الأبد : ولكن النهر الذى نزلون فيه للمرة الثانية ، ليس هو نفس النهر الذى نزلتم فيه أول مرة »

انه ينظر إلى العالم بعين الفنان أو بعين الطفل (**) وكما يلعب الفنان والطفل لعبهما البرى فكذلك يلعب العالم مع نفسه وكذلك تلعب النار الحياة الخالدة ، فهى تتحول تارة إلى ماء وتارة أخرى إلى أرض ، وتبنى وتخرّب كما يبنى الطفل قصورا قصورا من الرمال على شاطئه البحر ثم يمل منها فيهدمها . ولكن وراء هذا المهرجان البهيج الذى يتقلب عليه النور والظلام ، واللعب والضرورة والهلم والبناء ، يكمن القانون والعدالة والنظام ، أو ما يسميه فى كلمة واحدة « باللوخوس »

« ان استمتمت إلى اللوجوس ولم تستمعوا إلى فان من الحكمة أن تنفقوا على القول بأن الواحد هو الكل » (٨)

(٨) نيتشه : الفلسفة فى العصر التراجيدي لليونان - هيراقليطس .

أو الواحد هو الكل ؟ إن هذه الكلمة تعبيرنا وقد كنا ننتظر منها أن تهدينا . وربما كان عزنا الوحيدي معها أن نعرف أن من الخير دائما للمفكر أن يتجول بين أحراش الجهول بدلا من أن يسير على الطريق الوهين اليسير ، أن يتعذب ويفلق بدلا من أن يخلد إلى الراحة والسكون . فقد غلب الفكر اليوناني المبكر سؤاله عن الوجود ، فكان هذا السؤال هو نقطة انطلاقه ، وكان « اللوجوس » هو الأحرف الأولى لقدره ومصيره . وإذا كان العالم كله اليوم يطبق نماذج العلم الغربي والتكنيك الغربي ، فلم تكن هذه النماذج المعقدة إلا نهاية تطور طويل بدأ بسؤال الحكيم اليوناني الأول عن طبيعة الوجود . (١)

« الواحد هو الكل » هو التعبير عن طبيعة اللوجوس . واللوجوس يقول لنا كيف يكون الواحد هو الكل . ذلك أنه يجمع الأضداد المتفرقة في ذاته كما يجمع الليل والنهار ، والخريف والصيف ، والحرب والسلام ، واليقظة والنوم ، واللوجوس هو الذي يقدر لهذه الأضداد المتباينة أن يجمعها في وحدة واحدة ، وهو الذي يجعلها على التجلي والظهور . فلما نحن استمعنا إلى ما يقوله « اللوجوس » استمعنا إلى حقيقة « الكل » التي اجتمعت في « الواحد »

الواحد الأبدي الحالد يتحدث إلى هيراقليطس ، وإلى وحده ، وماذا يقول ؟ إن الواحد هو الكل ، وكل ما في الكون من موجودات ، مهما قل شأنها وتضادت قيمتها ، فهي عنده الحقيقة كلها ، وما خرج عن الأصل والمنبع فلا بد أن يرتد إلى الأصل والمنبع من جديد .

الكل هو الواحد والواحد هو الكل .

ونستطيع أيضا أن نقول أن الكل يصدر عن الواحد ، كما إن الواحد يصدر عن الكل . كلاهما مرتبط بالآخر في تجانس وانسجام متبادل ، وكلاهما متفق ومختلف في آن واحد . ولن نسي

(١) هيجر ، كلمة هيراقليطس : لوجوس ، البدره رقم ٥٠ ، في (محاضرات وملاات ، جنترسكه ، فلنجن) .

كلمة مشهورة من كلمات هيراقليطس ، أو شذرة من الشذرات الماثورة عنه . الكلمة تتحدث عن الاستماع والانصات إلى اللوجوس ، (المعنى أو العقل أو الكلمة أو المقال) كما تتحدث عن المفكر الذي ينصت مع المنتصتين ، يدعوهم إلى الاستماع إلى صوت الحقيقة لا إلى أصوات الفاني . إنه يصبر لهم بما يقوله « اللوجوس » : الواحد هو الكل . ويكاد أيضا أن يقول : الكل هو الواحد . غير أنه لا يعطيهم حكمة مريحة توفر عليهم مشقة التفكير ، ليستخدموها في شؤونهم اليومية كما يلجأون إلى حكمهم البليدة الماثورة . بل الأولى أن يقال أنه يسير بهم على طريق شاق عسير ، لعل معاصريه لم يطبقوا السير عليه ، ولعلهم يبدو لنا بعد أكثر من عشرين قرنا وقد ازداد مشقة وعسرا .

الواحد هو الكل ، والكل هو الواحد .

ما أسهل أن ينطلق اللسان بهذه الكلمات ! وما أسرع ما يوهي الإنسان نفسه بأنه قد فهم معناها وأدرك المراد منها ! ولكن ما أكثر المعاني التي تمسح في هاتين الكلمتين : الواحد ، والكل ! قد تسود الكلمتان على لساننا للتعبير عن فهم سطحي أو قصور من تصوراتنا اليومية العابرة . الأول في حقيقة اليوم حين يفرض بالمثل أو عدم الإكراه كلمة واحد ؟ كأننا نحاول بالحكمة المتعينة الكسوة . نتخلص من همومنا ومتاعبنا ؟ ألا نلجأ إلى هاتين الكلمتين فنصنع منهما قالباً نضع العالم كله فيه ، أو نؤلف منهما صياغة تفسر بها الكون كله ؟

ومع ذلك فقد تطوى الكلمتان كل مشقة التفكير وكل كتمان المفكر . عندئذ نحاول أن نتغلب خطاه وأن نسير على طريقه ، لا نكاد نملك إلا السؤال الذي يولد السؤال .

والتريجة المألوفة لكلمة هيراقليطس المحيرة - وكل مقالة هذا المفكر المظلم معجزة ! - تقول : إن الحكمة أن تنصت لما يقوله « اللوجوس » وأن تنسحب إلى معنى ما يقول : إن الواحد هو الكل فاللوجوس يقول شيئا ، أو بالأحرى يريد أن يعلن عن شيء . هذا الذي يقوله ويريد أن يعلنه هو : الواحد هو الكل ، أو الكل هو الواحد . ولكن هل في وصفنا أن نزع أننا نفهم ما يقوله اللوجوس ؟ وكيف تتصور أن الكل هو الواحد ،

العلاقة بينهما حتى نسميها هما « ديبالتيكيا » ، أعني في إطار علاقة التوتر القائمة بينهما .

يقول هيراقليطس : « على أن الكل يسديره » يحكمه ، يدبره ، يوجهه » البرق ، (١) فالبرق يكشف الكل ، وبوره الخاطف يظهره ويجليه . والبرق هنا هو الاسم الذي كان اليونانيون يطلقونه على « دايوس » كبير الآلهة ورب البرق والرعد والصواعق . ومن ثم كان زيوس كبير الآلهة ، هو اللوجوس نفسه ، وكان اللوجوس هو « الواحد هو الكل » هو أكبر الآلهة ، وهو القدر القوي يحكم الكل . ولكن هل يجوز لنا هذا أن نقول أن زيوس واللوجوس الواحد والكل شيء واحد ؟ هل نفهم من ذلك أن هيراقليطس يقول بوحدة الوجود ؟ أن هيراقليطس لا يعلم مذهبا ولا يقول بنظرية . أنه مفكر ، والمفكر يدعوك إلى التفكير معه ، ولا شيء غير هذا . ولقد حير معاصريه كما حير الأجيال التي جاءت بعده حين قال كلمته المشهورة : (٢) « أن الواحد ، المتصف وحده بالحكمة ، يريد ، ولا يريد ، يسمى باسم » روس . هذا ، روس ، يسمى باسم روس . وهل هناك اسم يخلق به نفس ، اسم كبير الآلهة ، ولكنه يعود بمعنى « روس » . بل ليس بالحكمة كلها وكيف لقدرها الوجودية أن يحدها به اسم من الأسماء »

هيراقليطس هنا ينفي يؤكد في آن واحد وينسب للآلهة ما يسلبه من البشر ، ويدفع بالتفكير لأول مرة على طريق « الديالكتيك » الذي يسمح بالتناقض والمارقة ، ويجمع بين الأضداد والمتقابلات على الطريق الطويل الذي وصل إلى قمته عند هيجل ، وهانحن نلمس اليوم آثاره في الصراع السياسي والذهبي الدائر بين الشرق والغرب . فكللمته السابقة تحتوي في طاهرها على التناقض ، حين تؤكد أن الواحد الحكيم يريد ولا يريد أن يسمى باسم زيوس . غير أن هذا التناقض لا يعبر عن ضعف في الفهم أو خطأ في الحكم ، بل ينبع من تفكير لا يطبق الجمود عند حالة واحدة ولا الوقوف عند طرف واحد ، بل يتحرك دائما من حالة إلى حالة ، ومن طرف إلى طرف (وهو ما سميته عادة بالتفكير الديالكتيكي) . ثم يعود هيراقليطس فيحيرنا حين يقول عبارته المشهورة : « أن الطبيعة (فيزييس) تحب التخفي » فالطبيعة هنا (أو الجوهر أو الحقيقة) التي من شأنها

أن تظهر وتتمو وتتكلم تحب مع ذلك أن تكمن وتختفي عبارة تنطوي على المفارقة ، ولكن المفارقة قائمة في جوهر الطبيعة نفسها . فمن دأبها أن تعجب نفسها وإن تخفي عن الإنسان حقيقتها (١) . ولولا أنها تحب الاختفاء وتمنع نفسها عن طالبها لما جذبت إليها الفلاسفة ، ولما سمي هؤلاء محبي الحكمة والمشتاقين أبدا إلى القرب منها والتشبه بها .

« الطبيعة » نستطيع أيضا أن نقول الحقيقة أو الجوهر (تحب الاختفاء » .

هذه الكلمة ملخص جوهر الفلسفة كلها .

فالفلسفة طريق صاعد إلى الحكمة ، وشوق دائم إليها . وكلما ازدادنا تفلسفا ، ازدادنا تغلغا في هذا الطريق الموحش الوحيد ، هذا الطريق الصاعد هو الذي نسميه عادة « بالديالكتيك » . وما ازداد نصيبنا من التفلسف إلا ازداد حظنا أيضا من هذا الديالكتيك ، عندئذ نجد كل شيء في الوجود في صراع مع نفسه . فما من شيء إلا وهو في صراع مع نفسه للقاء له . وما من شيء إلا وهو في صيرورة متصلة وتحويل مستمر . ونهر الحياة يسيل على الدوام ، فنحن نسير فيه مرتين ، ومن الميث أن نسير في موجة واحدة لا تلبث أمواج أخرى أن تجرفنا ولا تتركنا . لا يتجدد تحت أقدامنا . أنت تنزل في البحر الواحد ولا تدرك فيه ، ذلك أن النهر الواحد لا يبقى نفس النهر ، وأنت أيضا لا تبقى على ما أنت عليه فنحن ننزل في نفس الأنهار ولا ننزل فيها ، ونحن نكون ولا نكون مع ذلك . أننا نتغير على الدوام ، وأن احتفظنا أمس واليوم وغدا باسمائنا . كل شيء يسيل على الدوام . كل شيء يخطو إلى الأمام ولا يبقى على حاله . كل شيء يتغير ويتبدل . وما شيء على وجه الأرض من ثابت . وكل ما هو موجود فلا بد له أن يهوى إلى العدم ، أن كان يريد أن يشبه بالوجود والدمر طفل يلعب ، ويرتب الأحجار على لوح كبير ، وما أروع من لعب ملوكي يقوم به طفل صغير (٢) : نهار وليل ، وشتاء وصيف ، حرب وسلام ، شبع وجوع . وتعم الحرب ويشب الصراع بين جميع الأشياء . وينشأ ما في الوجود بمقتضى الصراع والتنازع . فالعرب هي أم الأشياء وملكتها جميعا ،

(١) ش ٢١٦ والصور التالية مستوحاة من سكرات هيراقليطس ، مع تصرف قليل .
(٢) ش ٥٢

الصل والى ، والنصر والهزيمة ، والدليل والنهار بلا انقطاع . وإذا كان نهر الوجود يسيل على الدوام فإن الأبدى يتدفق أيضا على الدوام فى جميع الأشياء واتما يكشف الصراع بين الأضداد عن العدالة الكامنة وراءه ، وتدل الكثرة المنفجرة على الوحدة المادية .

ولكن ماهو هذا الذى يبقى وان تحول ، ويدوم على رغم التغير والتبدل ؟

إن هيراقليطس يسميه تارة بالاله (وأخرى بالدهر ، وثالثة بالطبيعة أو الحقيقة أو الجوهر . أنه عنده هو الكل ، كما هو عنده الواحد . النهر الذى يسيل دائما وتغير مياهه فى كل لحظة ، يظل مع ذلك هو نفس النهر . فانت تخوض فيه وتحس بتدافع الأمواج من حولك ، والنسياب المياه على جسدك . وتعرف إن النهر واحد ، ولكنك تعرف أيضا أن المياه تتغير فيه ، والأمواج تذهب وتجيء ، وأن حياتك موت لشريك ، كما أن موتك حياة للآخرين فى أكل لحظة تسبح فيها فى النهر يأتيك الدليل على أن المرء واحد ومتغير ، وأن جسدك واحد ومتغير أيضا . وتعرف أن الزمن باقى وإن أفنى كل ما فيه : ذلك لا يزل فى النهر الواحد مرسى .

تجعل البعض آلهة وأبطالاً ، وتجعل البعض الآخر بشرا ، وتجعل البعض عبدا ، كما تجعل غيرهم احرا(١) غير أن الأضداد تلتقى فى النهاية ، والأعداء لا يلبث الصلح أن ينقصد بينهم ، ويجتمع الكل وماليس بكل ، ويتألف المتجانس والمتنافر ، وينسجم القوس مع الوتر . وليس معنى هذا أن الصراع سيتوقف الى الأبد ، أو أن تيار الحياة سيخف وعجلتها ستكف عن الدوران . بل معناه أن التحول مستمر ، وإن كتبنا سنترك الشبكات من وراء التحول .

ذلك أنه يتفرق ثم يتجمع ، ويعتمد ثم يقترب ، ولا يلبث المجتمع أن يتفرق من جديد ولا يلبث القريب أن يعتمد . غير أن الواحد فى تحوله باق .

ونفس الشيء هو الحى والميت ، والمستقبل والتأثم ، والشباب والعجوز ، والجلو والمر . والطريق الصاعد والهابط ، المستقيم والمتعرج واحد ونفس الشيء . والخير والشر واحد ونفس الشيء أيضا . أنه عنده هو الكل ، كما هو عنده الواحد . والحد حره سر

(١) ومن هنا كان معنى كلمة الحقيقة (الشيا هو فى أصله الظهور أو التجلي ، والسر أو الخفى على سر ما يؤكد هيدجر باستمراره فى تفسيره معنى هذه الكلمة .





أُصْغِي العَوْدَةَ

شعر:
وفاء وجدى

وبعصر فتن كيف ننحنى على يد الزمان صفوة
الجباه ..

ونالسن .. ثم نشققن .. ثم نرحمن
وتبذلن .. نبذلن .. تبذلن ..
وحينما تفلك اليد العصبية
وتتزع الإحلام من كفك حلما بعد حلم
ويملا الزمان ليك الوضىء بالرؤى الكثيرة
وتهرع الأيام للرحيل يوما بعد يوم
ومن يديها تجرعن كأسها المرة
ستصرخين :
يا ليتنى ظلت في مهدى صغيرة ..

صفيرتى ...
وحينما ستكبرين
ستعرفين كيف تصحكين حينما
تود مقتلك لو أراقنا يتابع الدموع
وتبسمين للذين ليس فى وجوههم شفاء
وتعرفين ما هو الجمود بيننا
فؤادك الطيق لا ينى يفضج بالحياة
وتزدى فى ناظريك ألوان الربيع

صفيرتى
وانت تسمعين بالرفاد فى حجر الزمان
وترضعين من جداول الأمان
يهدد الأحلام رأسك الصغير
فتصحكين ..
وتعلمين كم ستسعدين حينما ستكبرين ..
صفيرتى
وانت ها هنا أميرة مدلة ..
تفردين .. تطلبين .. تاهرين .. ترفضين
والزمان خاضع لا حكم له
وحولك القلوب تبتهل
وتهمس الشفاه بالقبل
وترقص العيون بالأمل
وانت عن هذا النعيم تشردين
نفكرين ..
وتعلمين كم ستسعدين حينما ستكبرين ..

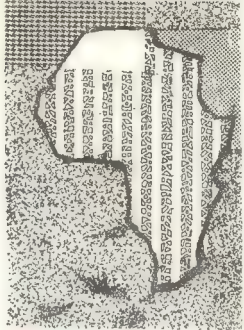
صفيرتى ..
وحينما ستكبرين
ستدركين قصة الحياة

وتدبل الشموع في يدك
وتملأ التلوج شعرك الكثيف
ستشعرين أن فوق ظهرك الضعيف
يرقد الخريف
وأن بين جانبيك عشمى الجراد
يمتص خضرة الشباب والحياة ثم يمدها
يقبها سواد ..
وحينما ستغرقين في الظلام
وتعجزين عن محاكاة الكلام
ستهمسين تمتمات لا تبين
وأنك تقصدين
يا ليتنى أعود ابنة الزمان
فأنهل السلام والأمان
أعود طفلة
يا ليتنى أعود

صغيرتى ..
وحينما ستكبرين
ستعرفين لوحة العنبر
وليرة الإسواق في القلوب والعيون
وتعرفين وخزة الأرق
وتزخرين والتنهيدات تحترق
ستعرفين كم يطول الانتظار
وكيف لا يرى المحب فيه اشراق النهار
ستعرفين .. كم ستعرفين يا صغيرتى
وحينما ستعرفين سوف تهتفين :
يا ليتنى أعود طفلة بمهدى الحبيب يا زمان
يا ليتنى أعود ..

وحينما ستكبرين تكبرين
وبعدما تترك أسراب السنين
ويعرف الخريف وجنتيك





أدب شمال إفريقيا في اللغة الفرنسية

بصلم:
لين أورتون
ترجمة:
توفيق حنا

كثيرة في الحصول على عمل ، واضطر الى العنقل بين حرف ومهن عديدة متباينة اذ عمل صانع سجاد ومحاسباً ومدرساً في مدرسة ابتدائية . وبدأ ديب حياته الصحفية في جريدة محلية ، ثم أسهم بمقالاته وقصصه القصيرة في كثير من المجلات الجزائرية التي تصدر باللغة الفرنسية . وكتب بعد ذلك روايته الاولى (المنزل الكبير) التي صدرت في باريس ضمن مجموعة تضم أعمال بعض أدباء البحر المتوسط . وتجرى معظم حوادث هذه الرواية في هذا المنزل المزدحم بسكانه ، وأهم شخصياتها أرملة عربية وابنها عمر ، وهو ولد مرفه الحس اعتاد حياة البؤس والحرمان ، وعن طريق شخصية عمر يرى المؤلف ويسمع وينفذ الى أعماق الحياة اليومية التي يعيشها جيرانه من المسوّذين ، ويتعرف بذلك الى نظرتهم للمواقع الخارجية حولهم . ويوفق أدبيته كل التوفيق في هدفه من وراء هذه الرواية في أسلوب يتدفق شعراً وبساطة ، مما يجعل القارئ مرتبطاً كل الارتباط ببؤس هذا المنزل ، مشغولاً بهموم ساكنيه وأزماتهم وقد شجع حصول هذه القصة على جائزة أدبية فرنسية على ترجمتها الى أربع لغات أوروبية أخرى .

وفي الرواية الثانية لمحمد ديب (الحريق) يترك عمر - نفس بطل الرواية الأولى - المدينة الى قرية جبلية وجد فيها نفس البؤس والفاقة والحرمان . ولكن حواس عمر تتيقظ في هذه القرية بفضل جمال

تضم قوائم دور النشر الباريسية الكبرى كل عام ما يقرب من ستة كتب جديدة بقلم أدباء من عرب شمال أفريقيا ، وقد ظهر حتى الآن ٢٦ كتاباً لثمانية أدباء من بينهم كاتب واحد هو آسيا جبار ، ترجم منها ثمانية كتب الى أكثر من لغة أوروبية أخرى .

ويتزايد عدد الكتاب الذين يكتبون في لغة غير لغتهم الأصلية يوماً بعد يوم . فهناك كثير من الكتاب اليهود - من بينهم كمال أماركا كاندنيا - يكتبون أعمالهم باللغة الانجليزية ، كما يوجد قصاصون من وسط أفريقيا أو من الجزائر الكاريبية ينشرون إنتاجهم في فرنسا وفي إنجلترا . وفي وسط هذا الجمهور من الأدباء تبرز مدرسة الكتاب العرب من شمال أفريقيا التي يتميز أسماؤها بالأصالة . فأعاض هؤلاء الكتاب جميعاً تنبع من العالم العربي بكل ثقافته ومشكلاته رغم أن وسائلهم التعبيرية هي اللغة الفرنسية . ويرجع تاريخ هذه الحركة الأدبية الى عام ١٩٥٢ عندما ظهرت في فرنسا لأول مرة أعمال ثلاثة أدباء من الجزائر هم محمد ديب ، ومولود فرعون ومولود معمري . ويشارك هؤلاء الثلاثة في انهم ولدوا جميعاً من عائلات فقيرة وبفضل المنح الدراسية تمكنوا من متابعة دراساتهم العليا .

ولد محمد ديب عام ١٩٢٠ قرب الحدود بين الجزائر والمغرب ، وبعد ترك الكلية وجد صعوبات

الحياة اليومية التي يعيشها الناس البسطاء حولهم وذلك في نطاق حيزهما الضيق ومجالهما المحدود . أما « مولود معمري » فقد أتاحت له ظروفه وتجارب حياته أن ينتقل في رواياته وأعماله إلى مجال أوسع وجو أوسع وأرحب . ومولود معمري من أبناء نفس المنطقة التي ولد فيها فرعون وقد تمكن هو أيضا بفضل منحته دراسية من إتمام دراسته حتى أصبح معلما .

ولد معمري عام ١٩١٧ في عائلة تشتمل بالزراعة وعندما التحق بمدرسة الرباط الثانوية كان محبوسا من اللغة الفرنسية ضيقا ، ثم أتم دراسته بعد ذلك في مدينة الجزائر وفي باريس . وفي الحروب الأخيرة حارب مع الحلفاء في إيطاليا وفرنسا وألمانيا وهو يقوم الآن بتدريس مادة الأدب العربي في مدرسة فاس الثانوية .

ورأيت الأولى (سفع الثلث المنسي) لا تزال تطبع بعد بضعة ثمانية أعوام على نشرها ، وقد بيع منها أكثر من ١١٠.٠٠٠ نسخة . وتعالج الرواية حياة الناس في قرية من القرى الجبلية بعاداتها وتقاليدها وبما فيها من بؤس وقسوة وحرمان ، من طريق قصة « عبد القادر » بين فتى وفاتة من شباب هذه القرية . ~~يظهر مولود معمري~~ نضجا أدبيا في روايته الثانية « نوم العاديين » وهي أول رواية من إنتاج هذه المدرسة الأدبية الجديدة تترجم إلى اللغة الإنجليزية وتنتشر في بريطانيا وأمريكا . وتزدحم هذه الرواية بألوان من الصراع والكفاح في أسلوب قوي وفي جو مشحون بالأحداث والشخصيات . والشخصيتان الرئيسيتان في هذه الرواية - أرزقي وسليمان - هما ابنا قروي بسيط اعتقد في نفسه أنه ملعون بسبب جريمة قتل ارتكباها أحد أجداده منذ ثلاثة قرون . واذ يقدم التفاهم تماما بين الأب وبين أرزقي الذي يدرس ويأمل بعد دراسته أن يصبح معلما ، يعرب الولدان من هذا الجو الخافت وبينما يصير أرزقي ضابطا في الجيش الفرنسي نجد سليمان يعمل في مزرعة كبيرة . وقضى على البطلين أن يعقد كل منهما المرأة التي يحبها - فحبيبة أرزقي فرنسية ترفض أن تعود معه إلى الجزائر ، أما سليمان فقد أرمع على الزواج من ابنة قريب عربي غني بسبب دين كبير له فعنق والده الفقير . ويعالج معمري نفس الموضوع الذي تناولوه فرعون في رواياته وهو هذه الهوة التي تفصل بين الجيل الجديد

الطبيعية حوله ويلمس نفسه لماذا يرتبط الفلاحون العرب بأرضهم ، بعاداتها وتقاليدها ، ويستسكنون بابقاء فيها . وفي عام ١٩٥٨ - أتم محمد ديب هذه الثلاثية التي أطلق عليها اسم (الجزائر) عندما نشر روايته الثالثة : (نول النسيج) وفيها نلتقي بعمر يعمل ويكدح في ورشة نسيج ليكسب عيشه . وقد كتب ديب هذه الثلاثية في أسلوب جميل ينسלב في بساطة وملاسة ، وأن اقتصر على أن تكون مجرد متابعة لشخصية عمر في مراحل نموه داخل إطار ضيق من الأحداث .

أما رواية (ابن رجل فقير) فهي العمل الأول الذي أصدره « مولود فرعون » وهي - مثل روايات محمد ديب - ترجمة ذاتية في ثوب رواية . وقد ولد مولود فرعون في إحدى قرى الجزائر الجبلية سنة ١٩١٣ ويفضل منحة دراسية التحق بكلية المعلمين في مدينة الجزائر ، وهو يعمل الآن ناظرا لمدرسة ابتدائية في منطقة مسقط رأسه . وكان لهجرة أبيه الذي كان يعمل فلاحا في القرية - إلى فرنسا لمعجزه عن متابعة الحياة على أرضه الضئيلة أثر عميق على نفس فرعون حتى أنه جعل منها الحدث الرئيسي في روايته (ابن رجل فقير) (انراه في الروايتين اللتين أصدرهما بعد ذلك) ~~انراه في~~ ~~التي~~ ~~مقدرة وإبداع علاج وتطوير~~ ~~موصوع~~ ~~عنه~~ ~~الصور~~ ~~الواسعة بين العرب الذين زاروا فرنسا ، وبين~~ ~~الفلاحين المقيمين في قراهم الذين لم يرضوا أو لم~~ ~~يتسكنوا من تركها .~~ وقد حصلت رواية فرعون الثانية (الأرض والدماء) على جائزة أدبية فرنسية وترجمت ونشرت مثل قصته الأولى في ألمانيا . وتحكى لنا هذه الرواية قصة عربي كان يعمل في فرنسا ثم عاد إلى قريته ومعه زوجة فرنسية . وهي ابنة غير شرعية من امرأة فرنسية لعنه الذي قتل مصادفة وفي القرية يحاول شقيق العم القتل البعث عن القاتل ، ولكن أحد أقبائه يتمكن من تحويله عن فكرة القاء الانتقام ونلمس في هذه الرواية المتاعب والمشاق التي يلاقها الزوجان وبما يتناهما بعد تركهما فرنسا وانتقالهما إلى هذه القرية البائسة المتخلفة . ورواية فرعون الثالثة (الطرق الصاعدة) هي أحدث رواياته ، وفيها يتابع أدبنا سريرة الأسرة التي بدأ قصة حياته في روايته الثانية .

ونحن نلمس في أسلوب ديب وفرعون القدرة على البناء المتناسك والرغبة الصادقة في تصوير وتفسير

بسبب عجز كل منهما عن اعالتها والسهو على صحتها .

وفي كل اعمال هذه المدرسة الادبية نلمس رقة هذه الرواية الشعرية وهذه الغنائية الثرية التي تقارب في صفاها ونقاها رذاذ المطر المتساقط ، كما اضافت هذه المدرسة الى الادب الفرنسي المعاصر نغمة جديدة ولونا جديدا ورعشة جديدة منبثقة من الجزائر . وقد اغنى هؤلاء الكتاب العرب - مثل اخوانهم من الروائيين الهنود الذين يكتبون بالانجليزية - عن طريق ايقاع لغتهم وموسيقاها الخاصة تلك اللغة الجديدة التي توسلوا بها للتعبير عن ذواتهم وعن طريق ايقاع لغتهم وموسيقاها الخاصة تلك اللغة الجديدة التي توسلوا بها للتعبير عن ذواتهم وعن بيئاتهم التي انطلقوا منها .

ونحن نتساءل عن مصير عملهم هذا : ايزداد عمقا وأهمية ؟ أم أن هؤلاء الادباء قدسوا كل مالد لهم وأن لهم أن يتروكا مكانهم لادباء الجيل الجديد من هذه المدرسة ؟ فنحن لم نقرأ لمولد معمري شيئا جديدا رغم انقضاء خمس سنوات على قصته الأخيرة التي كانت تحمل طيب الوعود لأعمال كثيرة رائعة .

والكتاب **أعمال** للمحمد ديب كتابا جديدا سجل به خطوة حاسمة في نموه الأدبي ، إذ نراه في (صيف الربيع) يبعد عن عناصر الذاتية والغنائية والغرابة التي طبعت أعماله الأولى ، ويخرج من عالمه الخاص ومن ذاته الداخلية محاولا أن يصور لنساء عائلات عربية من مستويات مختلفة ذات أنماط متنوعة من الحياة والسلوك توازي وتباعد على صفحة هذه المدينة الواحدة التي يعيش فيها الجميع تحت وطأة القيط - صيف شمال إفريقيا - وتدور معظم أحداث الرواية حول عائلة مختار راغي - وهو موظف حكومي - التي تتكون من زوجته وابنته وأم عجوز تقسمهم لنا الرواية وكانهم يقضون وقتهم دائما جالسين في حديثهم يتناولون الشاي والجو شديد الحرارة لا تفلح مياه النافورات في تخفيف حدة . وفي كل مساء يأتي لزيارتهم شقيق مختار وهم في أحاديثهم يكررون نفس المبارات ويمشون نفس المشاعر والأحاسيس والانفعالات وكانوا نشاهد إحدى مسرحيات تشيخوف . والوقت يبدو في هذه الحديقة وكأنه لا يتحرك ولا يتغير ، وكل شيء في هذا الجو يبدو ساكنا راكدا ركود هذه الحياة

والجيل القديم وأن كان ذلك بشكل عمق واعنف وهو يريد أن يقول أن الصراع الفردي الحقيقي ليس صراعا بين فرنسي وعربي بل هو الصراع العنيف بين المعالين الجديد والقديم ، الذي يتخذ شكلا حاراً في شباب الطبقة المثقة الذين فقدوا إيمانهم بمقائدهم وتقاليدهم القديمة دون أن يوفقوا إلى عقائد وتقائيد جديدة تملأ فراغ حياتهم . ولكننا لاللمس ازدياد لهذه التقاليد والعقائد القديمة ولتعلق الناس في ثمايا الرواية حثينا إلى القديم عندما كانت بها حتى اليوم بل نلمس الحياة بسيطة مستقيمة تتحرك في وضوح وصراحة ، عندما كان الشرف يسود سلوك الناس وكان الإيمان بالله قوام الحياة أما الآن فإن الرواية يرى أن الفوضى والاضطراب قد سادا العلاقات والمعاملات . وفي إحدى الخطابات التي يكتبها الوالد - عن طريق أحد الكتب العموميين - لابنه سليمان تقرأ هذه الكلمات : (لقد أصبحت الأشياء جميعا سواء ، ولم يعد هناك شيء يحترم ، ثم يتابع حديثه قائلا : (أعادت الحرب إلى فرنسا كل الرجال الذين كانوا قد هاجروا إلى فرنسا ، هؤلاء الذين تركوا منذ زمن بعيد حتى كدت أن نسي كل شيء عنهم ، عادوا اليها بعبادات جديدة وبطريقة في الحديث والكلام جديدة حتى أن كلبي يمدني وإياهم وأسمهم . عند ياولدي إلى **أولئك** حتى **أولئك** كنت مفلسا . إلى أفضل أن أراك معي هنا حتى لمس بنفسك أنك ما زلت قادرا مثل الآباء والأجداد على التمييز بين الطيب والخبيث وبين الخير والشر . أ لا لأود أن انتظر يوما تعود فيه وأنت تتمش وتخطى مثل أعمى فقد القدرة على الرؤية في النور ، ولا أحب أن أراك مضطربا متحمرا وقد فقدت الاحساس بالتوازن والانسجام ، وأصبحت ترفض كل شيء بسبب اتصالك بالغرب ، وأصبحت مثل أبناء هذا الغرب لا تفكر إلا في شهوات الجسد ، وأصبحت وكأنك في بيدها خلت من الناس لا يهمك إلا لذاتك ، وإني لذلك أتوقع عودتك)

ومن الأدباء : ديب وفرعون ومعمري . وهم الجيل الأول لهذه الحركة الأدبية ، تتكون مدرسة واقعية تنهج في علاج مشاكل الفقر والاحياء الشعبية المحرومة في المدينة وفي الريف نهج أميل زولا ، رائد المدرسة الواقعية ويكفي أن نذكر وصف محمد ديب الانساني الرائع القاسي في روايته (المنزل الكبير) لآلام العجوز التي أصابها الشلل والتي كانت في أيامها الأخيرة تنتقل كل ثلاثة أشهر بين ابنتها وابنتها

الأدبية - ومنذ عام ١٩٥٥ استقر في باريس حيث بدأ نشاطه الأدبي بديوان شعر رحيب به الدوائر الأدبية الأوروبية أجمل ترحيب - وفي روايات حداثى نلمس صنعة الشاعر الفنية وقدره الراوى الذى يجمع في اسلوبه بين الصورة الشعرية والعبارة العلمية - وروايته الأولىان هما تجربة جديدة فى الشكل ، كما انها تتميزان بالجدة فى الموضوع ولعل مايز مشاعر قارئى هاتين الروايتين هو حزن المؤلف أكثر من بؤس وشقاء الشخصيات - ولهذا تبدو الحكاية والشخصية والأحداث بائسة بجانب هذا التيار المتدفق من الاسلوب الفنى والعبارة الأنيقة - وهكذا يغلب على هذين المصنفين المذهب الانطباعى فى لحن وبريق رمال الصحراء وفى تغاؤل مريض - على حد قول الفنان نفسه : (لا أظن أن فى سلوكننا مثل الآخرين مابعت على الشعور بالفضيل والمضة ، ذلك لأن الآخرين ايضا لايمكنهم أن يسلكوا غير سلوكننا ، ولايمكنك هذه الأيام أن تكون فريدا الا اذا غنيت فى محبوبه حتى يسمع صوتك)

وفي روايته (التلميذ والدرس) اهتم حسداد اهتماما خاصا بالحوادث والعقدة ، بينما اتخذ لحكاياته الشكل الفنى الصالح ، وفى هذه القصة يجدر طبيبى عربيا فى جنوب فرنسا يستعيد احداث ماضيه الذى يجد فيها الى النوم سبيلا وكان سبب هذا الاثر والصدق هذه الذكريات أن صديقا عزيزا يعمل جازاما - وكان موضع حبه واعجابه - بلغه انه يحتضر - وكانت معه فى الغرفة ابنته تحبته تطلب منه ان يعيها وان يعمر حبسها ، وهو مجاهد عربى يبحث عنه البوليس ، ويرفض الطبيب ان يساعد هذه المكتوبة ، فليس فى ماضيه التافه ما يدفعه الآن الى ذلك ، ولكنه يوافق أخيرا عندما يعرف أن صديقه المحترض كان يخفى هذا المجاهد فى داره

وقد عالج حداثى فى قصصه - مثل مولود معمري هذه الهوة التى تفصل الجيلين ولكن على نحو اعنى فلاينة فضيلة تصبح أطمارها ، وتدخن ، وتستخدم فى حديثها الكلمات الفرنسية عندما تتحدث عن مشكلات العالم العربى وهى تنظف أسنانها بالمعجون بدلا من السواك ، حتى أن اباما يعلق على هذا كله فى كلمات ساخرة (أحمد الله ان مات ابنى قبل أن يراك فى هذا الحال - انى أذكر كيف صدم عندما شاهدنى يوما أركب دراجتا وأنا ارتدى بنطلونا قصيرا ولايزال الكبار فى قريى يتحدثون عن هذا الابن الذى كان يدرس الطب فى باريس ويرتدى ملابس

العائلية واستقرارها التى يصورها محمد ديب فى صفحات قليلة وبأسلوب واضح قوى يمتاز بالتركيز والاقتصاد ، ولكن الحياة الخارجية المضطربة المتغيرة تقتحم هذا الجو الرائد الساكن المظلم - فالأبنة - زكية التى أنهت دراستها تريد أن تصبح معلمة - وبعد أن يوافى والدها يعود فيدرس - وتخرج زكية فيما اذن هذا الجهد الشاق الذى بذلته حتى حصلت على الدبلوم ، اذا كان مصيرها أن تقضى عمرها تعيش مثل غيرها من النساء وهنا تنفجر الجدة الصجورناثرة على حفيدتها المتمردة : (هل تريد الى اى حد وصلت بك دراستك ، حتى فقدت احترامك لنا - احترام الكبار الذين كانوا سبب وجودك فى الحياة ؟ صدقنى ياابنتى : كان التعليم سبب انحراف هذا الجيل الناشئ عن طبيعته النقية المستقيمة - شد ما ترهقنى هذه المشاهد التى تمثلينها أمامنا وكأنك شهيدة تساق الى المجزرة - كل هذا لاننا نتحدث عن زواجاك) وتعرض رواية (صيف افرى) تأثر الشخصيات بالمفرقة الدائرة فى واقعهم الخارجى ، وتبدو حياة هذه الشخصيات فى حالة ترقع وتوتر وتعلق تحت وطأة هذا الواقع الخارجى القلبي ، الأمر الذى يجعل من هذه الرواية عملا فنيا ذاقية .

عاش محمد ديب مع أدباء الجيل الأول بالجزائر بينما قضى الجيل الجديد من أدباء شمال إفريقيا سنوات عديدة فى فرنسا ، ومن ثم كان اهتمامهم بالفكرة والصنعة الفنية أكثر من انشغالهم بمسوم مواطنيهم ومشاكلهم - ونحن نلمس فى اسلوبهم المراهقة والتهكم والعنف - ولا يفصل هذين الجيلين غير عشرينسنوات ولكنها سنوات حاسمة قاسية - فهذا الجيل قد نشأ ونما فى فترة الحرب القلقة المضطربة وعاش أبناؤه هذا الشعور بالضيق وخيبة الأمل الذى ساد فى أعقاب الحرب - ومع هذا احتفظ هذا الجيل الجديد بعقيدة الجيل الاول وإيمانه كما أنهم عالجوا نفس المشاكل والموضوعات .

ومن أدباء هذا الجيل الجديد « مالك حداث » الذى أصدر أخيرا رواية « التلميذ والدرس » التى تعتبر مرحلة متقدمة فى طريق نموه الأدبى .

ولد حداث فى قسنطينة وقضى فى فرنسا سبع سنوات من عمره البالغ ٣٣ سنة وبعد ان درس القانون فى جامعة إيكس - ان بروفانس فى جنوب فرنسا عاد الى الجزائر حيث أصدر مجلة (التقدم)

الإطفال رغم أنه كان كبيراً يخلق ذنبه وكان في سن تؤهله للزواج ، ولم يتس والدي هذا الحادث أبداً ولم يغفر لي هذا السلوك ، وكان يذكرني به عندما كنت أذهب لزيارته كل عام)

ويمتاز أسلوب حداد في هذه الرواية كما هو في كل رواياته ، بالجدة والتدقيق ، غير أنه يؤخذ على هذه الرواية إصرار المؤلف على أن يدخل دائما بين المقارئ وبين شخصياتها ، فهو يغفل أن حركة النفس وما يفكره هي معة تستمد على حركة الشخصيات وحياتها لا على أفكار المؤلف إلى شخصياتها في شكل تقريرى في ثنابا الرواية . وفي عدة ثوابه يقف حداد في صراع مع المدينة الحديثة التي تعبر كما يقول الى مجد الله وعظمتيه ويقول حداد على لسان الطبيب : (اذا كان الايمان قد اقام الكتدرائيات فان الصرورة هي التي اخترعت التطارات . . . انا لاقيم وزنا للعلم أو للصنعة الفنية ما أجد فيها حياة وروحا ، وليست الروح بحاجة إلى مصعد . . .)
نرى به أن احبهم الى غير . . .
لهذا العلم الثلجي البارود أن يستمر . . .
هذه من بعد ذلك اليوم الذى سمع فيه صوته صدى
فى آتة ما لنسمع الى صلاة اجمعته له قول ما لم
ذهبنا الى الجامع وصلينا . . . او كسب آتة اخرى من
احراء عملية جراحية كما كان نحن صدى الجراح
ولكن هذه الآلة ن تقلد ان تحمل فى ايسامة صدى
ولكن السمة الآلية الى آلة .

والبؤساء - ومع انه جعل شخصياته الرئيسية من
العريب إلا أنها تمثل المساكين والمحرومين والانتقام
القلب والضمير في الجنس البشري كله - ولهذا
تندفق قصص شرايبي بالحزن العميق وبألوان
المشاركة والتعاطف والأنيان وان سادت هذا الجوان
الغامق روح من الكاهنة الساخرة وفي قصة (بقايا
إنسان) يقول رجل عجوز لايه الذي ضحى كثيرا
في سبيل تعليمه (ان اترك لك بعد موتي بيوتنا
ليست الا اكواما من الاجبار ، ولن اترك لك بقودا
ليست قطعا من الورق ، ولكن سوف اترك شمسنا
اعظم من كل الثروات التي يتركها الأدياء للبناء ،
سوف اترك نروة انسانية من خمرة في الحياة ، سوف
اترك لك قدرة على المحبة وعلى الإيمان)

وفي قصة (الكيس) التفتي بشخصية رجل عربي يعمل في مزرعة فرنسية . وفي مخبزن مزرعة نسعمة يقول لامرأة فرنسية تحاول اغراءه بالمال : انا صريح ياماري ، أنا صريح مثل هذا العريب وسيط ايضا مثله وأنا مثل هذا الكوم من الماشايين ريمدني - بداني والى اسمعي حيندا .

في كسجين عن اللذة والمتعة فخير لك ان تشتري وتعبثي اشترى لك لعبة تعبثي بـ كتب حدة فى عواطفك وتريديش سنا آخر غير اللعب والتسلية وقتل الوقت ، فاخبريني فى صراحة ووضوح ، كل ما اطلبه منك ياماري هو ثقة بسيطة صريحة مثل هذا العيز . وأنا ياماري لاأزرب العجز ولا أذبح ونسب مرطط واحد وان ياوم هو أنا غدا ، فلن اتفر)

وقد اتجه ياسين بعد ذلك الى المسرح عن طريق الشعر الحر ، وقدم في مجلد واحد ثلاث مسرحيات قصيرة وملحمة شعرية ووضع لهذه المجموعة عنوان « حلقة النار » وتثبت لنا هذه المجموعة أن هذا الشكل الفني ، بمطالبه ، والتزاماته القاسية يسير مع موهبته ويتفق وعبقريته الخلاقة المجددة وفي روايته ومسرحياته يعبر ياسين اصلياً تعبير عن الجواثم النائرة القلقة المضطربة وأن كانت شخصياته وموزا تشير الى حقائق عامة كلية تنطبق على العرب كما تنطبق على العالم كله ، اذ انها تعبر عن مشكلة الفرد الذي يبحث عن طريق يخلص

به من وطأة الاتجاهات الجماعية المتزايدة واهم ما قدمته لنا مسرحيات ياسين انها جددت امامنا المأساة اليونانية الكلاسيكية . ويستخدم ياسين « اليونان » الاقنعة والكورس على نحو صادق . ولكنه لا يستخدمها ، مثل المسرحيين اليونان في نهاية مشهد أو لتطبيق على حدث من الأحداث بل يوسل بها للدخول الى المسرحية ولا يبرز

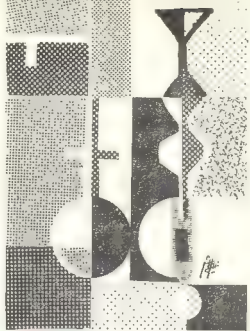
عن طريقه والبحث عن طرق تعبيرية جديدة . فعمله من عامين في تأليف روايته

بشكل مستقبل هؤلاء الادباء والكتاب والشعراء الجيل الجديد - ياسين وغيره - مشكلة . فهم يكتبون بالفرنسية التي تعلموا بها وتمكنوا بذلك أن يصلوا عن طريق انتاجهم الى جمهور عريض من قراء اللغة الفرنسية ، ولكنهم يكتبون أساساً عن العرب . والمشكلة الآن هي مشكلة اختيار أمام هؤلاء الادباء العرب : الاندماج في التقاليد التعبيرية الفرنسية والاعتصام بالموضوعات الفرنسية ومعالجة مضمون الحياة الأوروبية أو العودة الى منابعهم الاصلية تعبيراً وموضوعاً ومضموناً ونحن نتساءل اخيراً هل يمكن لهؤلاء الادباء ان يندمجوا في الادب الفرنسي دون أن يفقدوا هذه النكهة العربية التي تميز ادب شمال افريقيا والتي تطبع حتى الآن كل اعمالهم في اللغة الفرنسية لهذا هو ما يهدف اليه جيل الشباب الذي يعيش في أوروبا . واما كان الأمر فإن هؤلاء الادباء العرب يكونون ظاهرة ادبية جذرية بالاهتمام والتقدير فقد اخلص هؤلاء الادباء في عرض جانب من وجهته النظر العربية للقراء في الغرب .

التي انتهت الى هذه اللحظة الدرامية - فهي قصة (الكيس) تبدأ القصة وبوجيمة راقد - وقد ارهقه البحث وهسد اليأس - في مكان من الغاية بعد أن ضل طريقه الى مله . وتنتهي قصته بهذه الصورة (وتعتز وهو يسير في خطوات مضطربة الى الطريق في نهاية الليلة الثالثة . وكانت عيناه مغضبتين وقدماء متجمدتين . وعندما جاء رجال البوليس وضخوا في يديه القيود وجروا الى مفترق الطرق حيث كان ينتظره رجال الصحافة . وعنها ما فتح بوجيمة عينيه وشاهد هذا الجمع من الرحسبال المحتشد حوله مثل خلية نشطة من النحل ، صا - في بساطة « ما اعجب أن يضحي هذا الجريح من الناس بوقته ليبحث معي عن ابني ، أنا الذي كنت أنوي العودة الى بلدي حيث ولدت وكأني حرمت من كل أمل أعيش له هنا »

ويبدو من هذه المجموعة أن شرايبي قد وجد في القصة القصيرة أسلوبه الفني وطريقه في الاداء والتعبير ، اما حداد فهو في طريقه الى ان يكتسب في تصنيف خاص لعله « العرب » في سبيل اعداد كتابين « العرب » و « العرب » آخر وحداد صديق لشعراء « العرب » يربط بينهم كاتب ياسين وهو ينتسب الى نفس المنطقة الى ولد فيها حداد وله أيضاً نفس عمره .

وفي باريس نشر ياسين ، في عامه السابع والعشرين ، روايته الاولى (نجمة) وهي عمل فني ناضج مكتمل قال عنها ناقد فرنسي مشهور : « قليلة هي الاعمال الادبية التي يخرج مؤلفها في أسلوب كتابته ، في جرأة وشجاعة ، عن الايقاعات المثارة التي تعودنا عليها » ولا نجد بين هؤلاء الادباء العرب من قبل من يقوم بأى تنازل فني أو ادبي في سبيل ارضاء قرائه ، رغم أنهم يوجهون أعمالهم الى جمهور غربي ، فهم عرب يعالجون تلك المشاكل والازمات التي تواجه عرب شمال افريقيا . ولعل تمسكهم بهذه النظرة الخاصة واحتفاظهم بفلسفتهم وأفكارهم الاصلية هو سر نجاح أسهامهم في الادب الأوروبي الحديث . ويندفع ياسين في هذه الاصاله والجدة الى اقصى حد حتى ان الناشر الفرنسي شعر بوجوب وضع مقدمة تفسيرية للقراء عنه .



في المنهج العلمي

عند

جابر بن حيان

(٧٣٠-٨١٣م)

يقدم

مصطفى تليبي

الذي لا يكف في هذه الصناعة ، وقد يحتاج الى علم الطبايع
وأحوال الطبيعيات كلها لما تدعو اليه هذه الصناعة
لتقيام هذا العلم وهو يحتاج الى علم الطبيعة *
لأن العلم لا يتجزأ ، فالعلم الواحد الذي فيها وبها يتم العمل (١)
فكان لابد من كمالها من كمالها مما اقترن بها من أوضاع
للهامة وبدوء الدهر ، وأزاح عنها مستلزمات السرية
والكتمان ، ونفس من حولها ظروف الاختكار والتحليل
في وقت كانت فيه - ومن قبله - كما يقول
« هوليارد » موضوعا للشعوذة والجدل لا للبحث
العلمي * وقد درج المؤلفون ومصفو العلوم عند
العرب - من بعد جابر على اعتبارها « أحد فروع
الحكمة الطبيعية السبعة » (٢)

وقد نبغ جابر في علوم الطبيعة والكيمياء والطب
وما نسميه الآن « بالتاريخ الطبيعي » والتجسس
والنصوف والف فيها جميعا ، وترك لنا أنساجا
خصبا كان ثمره عبقريّة فذة - دون منازع ، اذ
ليس ثمة ما يكشف في المؤلفات الاسلامية الأخرى

الفرق من حيث كونها ضرورية وغير موزنة * وقيل موضوعه
العلم من حيث يدرس لها المؤلف * وقبل من حيث تدرس لها
نسب عديدة مقتضية للتأليف * - كشف القئون - محمد ٢
ص ١٩٠٢ .

(١) جابر بن حيان : كتاب البحث - مخطوط - ١٠٤٠
(٢) فيلنوت ، كراوس * علم الملك وتاريخه عند * -
القرون الوسطى ص ٢٧ - ٢٩

هو أبو موسى جابر بن حيان الأزدي الطوسي ،
أول من نبغ في الكيمياء من علماء الاسلام والمنشور
موضوعاتها ومناهجها ، يكاد مؤرخو العلم في الشرق
والغرب يجمعون على أنه بحق ، المؤسس العظيم للكيمياء
الاسلامية في عهدها المبكر وإمام للعلماء فيها ، حتى
أنهم يخصونها به قيسونها علم جابر (١)

ويحدد تاريخ العلم لجابر أنه اعتبر الكيمياء علما
شريفا جديرا بأن توجه اليه جهود الباحثين ، بل
عدها أصلا لتعلم الحكمة والفلسفة (٢) اذ لا يتم
لنا تحصيل علم الكيمياء ولا ادراك غايته الا بعد
تحصيل علوم عدة ، « فهو يأتي بعد علم الطبيعيات
لأن الطاهر في هذه الصناعة يجب أن يكون ذكيا
شديد التصور لأحوال الحساب الذي هو
الارتباطيقي وأيضاً بالهندسة ، وتام الأداة في
صناعة النجوم وكاملا في علم التأليف (٣) لاضطراره

١) حاجي حسنة : كشف سرور ص ٢٠٢ ، ابن
سلدون : المقدمة ص ٥٤ وكذلك
Holmyard, E. J. *Makers of Chemistry* P. 83
Sarton G. *Introduction to the History of Science*
Vol. I. P. 332

(٢) تظهر مكانة الكيمياء بوضوح في مله جابر من تصنيفه للعلم
الذي البته في كتابه : « إلهود ص ١٠٠ - ضمن مجموعة
« كراوس » .

(٣) أي علم التأليف الموسيقي . يقول حاجي خليفة تحت
سوار « الموسيقي » : « موضوعه العلم من حيث كونها ملائمة
وغير ملائمة وهو موضوع علم التأليف والأدب المختلة بين

— أو حتى الأوربية فيما بعد — عن مثل هذا العلم
الغريب والاحاطة الموسوعية بتصانيف القدماء
ومتابها المختلطة
مبررات البحث في منهج جابر :

لن نسعنا بطبيعة الحال أن نستوفي أيا من
جوانب عبقرية ابن حبان العلمية ، وإنما سنحاول
أن نستعرض خطوطا أساسية تميز منهجه الذي
سلكه في البحث على نحو فريد دفعنا إلى الاهتمام
به دوافع عدة منها ما يحس به من دين إزاء علم
جابر وما نستشعره من يقين من حبه له وتعاطفه معه
وما نراه في فكره من نظرات ثاقبة وآراء جريئة ،
لعلنا لا نكون مبالغين لو ذهبنا إلى حد الاعتراف
بأنها تماثل أحدث ما انتهت إليه أصول البحث
العلمي وطرقته .

ولكن علينا قبل أن نتابع السير لتبيين حقيقة
المنهج عند جابر أن نضع في اعتبارنا أن الجهد
الخلاقي في ميادين المعرفة على تنوعها رهن بضرورة
الإصرار على تبين حقيقة المناهج والكشف عن الأسس
المطابقة الكافية والوعي بمقتضيات البحث التي
لا تكف عن أن تؤثر في خطوات السير وفي النتائج
على السواء ، ورحمن بالعلامة الجليلي المسعودي
مادة البحث ومنهجه ، ذلك أن مشكلته كسب عن
المناهج الكثيلة بتحقيق توجيه بحريته هي مسكته
لا تنتهي أبدا ، « فخير لنا أن نطالع على الصنع على
الحقيقة — من أن نلتصمها بدون منهج » والذي
يمثل — في حقيقة الأمر — جهد البحث وقيمه إنما
هو السؤال الذي تثيره إشكالات الموقف العلمي من
ناحية ، ومحاولات الإجابة على هذا السؤال من ناحية
أخرى ، قبل أن تحدده طبيعة الإجابة ذاتها . والعلم
نسق مترابط يخضع في تكوينه أول الأمر للمحاولة
والخطأ ثم يعاد تنظيمه وتراجع خطواته أثناء السير
على هدى من التجريب والاستقراء بحيث ينتهي إلى
إقرار فرض وإجابة سؤال يفتح بدوره إمكانيات
التساؤل والبحث من جديد ، بشرط أن يكون هناك
منهج نظري تحته شتات الوقائع والفردات بغية
تسريعها (١) وإيجاد ما بينها من روابط وعلاقات
تنظمها قوانين ، وليس اشتاتا من وقائع متعزلة كل
واحدة لا تكون علما ولا تقيم بنيانا ولا تصلح

(١) يرجع في ذلك التعميل إلى ما كتبه كل من :

Nagel E. Structure of Science, Problems of the
logic of explanation, P. 26 — 28
Hempel & Oppenheim, Studies in the logic of
Explanation, p. 28 and Seq.

موضوعا لتجريب أو ميدانا أكيدا للملاحظة
مضبوطة (٢) .
جانبان للمعرفة عند جابر :

للمعرفة الإنسانية جانبان رئيسيان : جانب
استنباطي قياسي وآخر استقرائي تجريبي . والأول
يختص بالعلوم الرياضية التحليلية التي لا تحكم على
الطبيعة خيرا وإنما هي نسق ذهني ينهض على أساس
قوامه طائفة من المسلمات والمصادرات والبدهييات ،
والثاني يختص بالعلوم الطبيعية الواقعة وما بين
علاقات الواقع من متغيرات .

وقد ميز جابر في « كتاب البحث » بين هذين
الجانبين من جوانب المعرفة الإنسانية ، فمنها ما هو
« وجود » وهو ما تدركه الحواس ويصبح موضوعا
لتجربه واقعية ، وما هو « قياس » أي معرفة صورية
تعتمد على الاستدلال المنطقي . يقول جابر : « إن
الموجودات كلها إما أن تدرك بالحس وأما أن توجد
بالعقل . والذي يدرك بالحس قد يدرك على خمسة
أنواع ، وهي ذوات الألوان المدركة بالبصر ، وذوات
السموع بالسمع ، وذوات الطعوم باللسان وأجزاء
التي لا يمكن إدراكها بالحواس ، وذوات الكميات بالحس .

« ذوات الحرارة والبرودة باللمس .. وهذا أمر
من هرج لا يصح بدليل ولا غيره .. وما
للموجودات المنطقية التي ينقسم إلى قسمين إما أول
مستبطن لا يحتاج إلى دليل ويقال له ما في
بداية العقول وما في أول وهلة ، وما يتساوى
فيه ذوات العقول السليمة مثل أنه لا يمكن وجود
ساكن متحرك في حال واحدة وزمان واحد ، ومثل
أن المساوية شيء هي متمساوية في أنفسها ..
واقسم الثاني ما كان مخالفا لهذا الوجه من الوجوه
وهو ما كان الإدراك له والوجود بدليل ولا يكون
واضحا للعقل وظاهرا من أول وهلة . وهذه هي
العلوم المكتسبة بالتعليم ، لكنها ترجع بالتعليم
والشاهد في النفس إلى مثال العلوم الأوائل في
الوضوح (٣) .

والعلم الطبيعي — كما سنرى — عند جابر
لا يستغنى عن القياس وطرقه ، ولا يدر طوره للمنطق
فلقد كان جابر يقول موجها كلامه إلى العالم المجتهد:
« وتحساج أن تفهم معنى «في» و «على» و «الكل»
و «الجزء» من كلام المنطقي فانك شديد الحاجة

(١) انظر « جون ديوي : المنطق — نظرية البحث » مترجمة
العربية للدكتور قتيبي محمود .
(٢) جابر من حبان : « كتاب البحث » — مخطوط ص ١١٠-١١١

افضل النتائج الممكنة • على نحو ما اقر به كثير من فلاسفة العلم المحدثين - (١)

القانون العلمي احتمالي مرجح الحدوث :

على الرغم من معرفة جابر أن التجربة العلمية لا توصل إلى اليقين الحاسم وليست وثيقة وثوق، البرهان، أو القياس، إلا أنه أدرك تمام الإدراك، مطلب اليقين ليس هدف الكيميائي - أو حتى في الفلاسفة - وأدرك أن نتائج العلم الطبيعي تتخضع لاعتبارات الاحتمال والتجزؤ، ولم ير في القانون صفة مطلقة تختم ضرورة صدقه وتعمل من أجله، بل لاحظ المسببة على نحو ما أظهره، في ما كان يسميها محتوما، وحسبنا في ذلك أن من سمع ذلك النص الرائع الذي يطل منه طبعه الوقت اعلم على نحو لا يختلف كثير عما هو مقرر في فلسفة العلم الحديث، يقول جابر: «أما أضف ما يوجد من القياس ما لم يوجد له إلا أمثال واحد - أقوى ما يوجد منه ما كان جميع ما في الوجود مثاله ولم يوجد فيها قد كان ولا في الشاهد مخالفه - وأما بين هذين فقوية وضيفة في الدلالة بحسب كثرة الظواهر وقتها، وليس في هذا الباب علم يقين واجب وإنما وقع منه تعلل واستشهاد بالشاهد الغائب لما في النفوس من التلون والحسبان بأن الأمور ينبغي أن تجري على نظام ومشابهة ومعائلة - فإني تجد أكثر الناس

الرابع - القسم الثالث : بيفريدج
Beveridge, W. B.

IRVING Copl, Art of Scientific Investigation في كتابه

في الفصل الذي أتيته بكتاب :
 «The structure of Scientific thoughts»
 Madden, Edward الذي نشره « ادوارد مادن »
 (Y) جابر بن حيان « كتاب البحث » ص ٢٠٨

النظر والعمل :
والعلاقة بين النظرية والتطبيق : أو بين النظر
والعمل — على حد تعبير الإسلاميين — واضحة عند
إبراهيم تمام الصوح — فمع أهمية التجربة لئلا يلهو
بشيء مبهض نراه « كلف عن كلفة » في القرض
النظري على التكيف مع روافد وحده « ليس بـ »
ما قد يعتزها من عشوائية أبحاثه . وهو يرى
ذات من العلماء العالمة ، و « العلامة العامة »
معدر المكابرة الدخس الحلاقة « حمل الفكر سابقا
في العمل « فمن لم يسبق إلى العلم لم يتمكن ان يتقدم
العمل وذلك لأن العمل إنما تبرز الصورة في المادة
على قدر ما تقدم من العلم والا فما العمل بالعلم
شعري ! » (٣) وكذا ترى أن « الصناعة » عنده فهي
« قوة وعلم صحيح عن رأى وثيق يأتي في موضوع
أو ما » و « علم صناعة لا بد لها من سبق العلم في
طلبها للعمل » (٤) لأن العمل إنما هو إبراز ما في العلم
من قوة الصانع إلى المادة المصنوعة لا غير . كما كان
جابر يوصي دائما بقوله . « النظر وأعلم ثم عمل » (٥)
وكأنه به يؤكد أن التجارب العلمية لا تستخدم الا
للساندة والتفكير الحر وأن العلوم لا تتقدم الا بالفكر
الجديد ولا تفكر المنهج العلمي إنما تقتصر على
ذلك الذي لديه القدرة على تجسيته انما يقتضي

(١) جابر بن حيان : « كتاب البحث » ص ٢١٤ - ٢١٥
(٢) حاتم بن حسان : « كتاب الخواص الكبير » ص ٢٢٤
سنة محدودة ب . كراوس
(٣) حاتم بن حسان : « كتاب البحث » ص ١٥
(٤) نفس المصدر ص ١٤
(٥) جابر بن حسان : « كتاب الخواص الكبير » ص ٢٢٢-٢٢٤

يجرون أمورهم على هذا الحسبان والظن ويكاد يكون
مقتنا ١٠ (١)

فمن حق جابر علينا - فيما يقبل الاستاذ
الدكتور زكي نجيب محمود - أن نسجل له في
موضوع الاستدلال أنه يؤدي إلى الحكم الاحتصالي
فقط دون اليقين سيقا لرجال المنهج العلمي في
العصور الحديثة الذين أوشكوا اليوم منذ « ديفيد
«يوم» أن يكونوا على أجماع في هذا حتى أصبح من
إبرز الخصائص التي تميز العلم أنه احتمالي النتائج
مادام قائما على أسس استقرائية ١٠ (٢) وأن هذه
النتائج تزاد على مر البحث ارتفاعا في درجة
احتكامها .

فالعلم الطبيعي يعتمد أصلا على الخبرة وأمور
الحس والمشاهدة . ولما كان من المتعذر الإحاطة بكل
آثار الموجودات بعضها في بعض على نحو شامل ،
وبما حدث كذلك من خبرات ماضية وما سيحدث
في المستقبل قامت الكيمياء - عند جابر - على
أساس الترجيح وكانت معارفنا في هذه السبيل
انما هي - كما يقول - من قبيل المشابهة والمماثلة
والتي لا تعتمد على أدلة مستقيمة ، بل تأتي
إلى - حد كبير - وفق أحداث الماضي .

حدود المنهج التجريبي :

حقا لقد صور جابر حدود المنهج التجريبي أدق
تصوير ، فمن المشاهد لا يجوز الحكم على ما لم
يشاهد إلا على سبيل الاحتمال . وإذا لم يكن من
الجائز القطع بوجود الغالب على أساس الحاضر
المشاهد فكذا لا يمكن من الجائز انكار وجود الغالب
مادام لم يقع في نطاق الخبرة والمشاهدة والا لزم
الباحث - كما يقول جابر - أن ينكر أشياء كثيرة وهي
موجودة متى انحصر في حدود حسه أو في حدود
ما تناهى إليه خبره . وهذا أمر يؤكد نظرية جابر
الرجحية التي مضمون التجربة العلمية وحدودها .
يقول في ذلك : « ليس لأحد أن يدفع ويمنع وجود
ما لم يشاهده مثله ، بل ينبغي له أن يتوقف عن ذلك
حتى يشهد البرهان بوجوده أو عدمه . وأما أن
يقول أو يحسب عدمه قبل ما خبر به وورد عليه
وأن يوجب بطلان ما خبر به وعدمه البتة فجبل

١ - جابر بن حيان : « كتاب التصريف » ص ٤١٩ . ضمن
مجموعة « تراوس »
٢ - الدكتور زكي نجيب محمود : « جابر بن حيان » ص ٥٥

بطريق الاستدلال ١٠ (١) قالق ، « إن جهل الجاهل
بأمر من الأمور ليس سببا لارتفاع ذلك الأمر من
العالم فانه ليس لأن كثيرا من الناس لم يسمعو
ولم يعرفوا كيف السبب في أمور ، فاذن لا يكون لهذه
وجود فيكون جهل الجاهل سببا لعدم الشيء الكائن
فإن هذا جهل وأول في العقل » وعلى هذا الأساس
المتكبر كان محك قبول أي رأى أو رده عند جابر
انما هو امكانية التحقق منه على نحو واقعي مشاهد
سواء أقام بالملاحظة المباشرة الفرد نفسه الذي
يذهب إليه أم قام بها آخرون هم موضع ثقته ، على
أن تفهم امكانية التحقق بأوسع ما تتضمنه من معنى
التجريب العلمي :

لقد كان في كيمياء الاعريق - وفي الكيمياء
القديمة عموما - جانب سرى باطنى يحيطه الغموض
والرهبة ويستوجب استعمال الرقى والمؤثرات
الروحية التي ناصرها علماء الاسكندرية في عهدها
الآخر ، كما سجل التاريخ العلمى لتلك الفترة
اختلاط موضوعات السحر والتنجيم بالعلم والطب
والكيمياء . . . جد العرب أنفسهم إذا قرأ هاتين
مسموعتين . . .

... خالدا بن يزيد الأموي أراد أن يتفقب
... في هذه الفنون فاعلمه وأمره ما في
... في هذه الفنون فاعلمه وأمره ما في
... في هذه الفنون فاعلمه وأمره ما في
... في هذه الفنون فاعلمه وأمره ما في
... في هذه الفنون فاعلمه وأمره ما في

وجه جابر - أول كيميائي على الحقيقة - فأعرض
عن هذه الجوانب الغيبية وأسس الكيمياء على الجانب
العلمي بعيدا عن السحر والغموض . والذي يستمرى
الانتباه حقا في كيمياء جابر اعتماده على التجريب
والتنبيه إلى ضرورة الفعل والرائن . يقول « هوليارد »
في كتابه : « الكيمياء حتى عصر دلتون » : « إن
التأمل غير المفيد والبعد عن الملاحظة أمران لم
تشهدهما في عبقريته جابر الذي كان يفضل العمل
داخل العمل تاركا مجال الخيال . لقد كانت وجهات
نظره واضحة متقنة ، وبسبب إبحائه الدقيقة
الشاملة استحق لقب المؤسس الأول للكيمياء على
قواعد راسخة وأسس سليمة » (٢)

(١) جابر بن حيان : « كتاب التصريف » ص ٤٢٢ . ضمن
مجموعة « تراوس »
Holmyard, E. J., Chemistry in the time of Dalton,
P 17 - 19 (٢)

للظواهر التي تقسر الظواهر بحيث أصبحت لديه القدرة على التصرف في ظروف قد تكون جديدة مفارقة . وعلى هذا النحو يتميز الكيميائي العالم على مجرد الصانع في أنه يصنع كما يقول جابر : « كما على الأمر قبل كونه وكيف ومتى يكون » (١) فالجربة في علم جابر تجربة مستندة تسترشد بعرض نظري على حقيقته ونوعه على أساس الأقسام الكافي بظروف الظاهرة ووضع الاشكال . فهو يقول « أيك أن تجرب أو تعمل حتى تعلم » ويحق أن تعرف البيان من أوله إلى آخره بجميع تنقيته وعلله ثم قصد لجرب » (٢)

إن أمانة العالم المجرب وصدق رسالته انما يفسح عنها عبارة جابر التي يقول فيها : « ما افترخت الحكماء بكثرة الحقائق وانما افترخت بوجود التدبير عليك يا بني بالرق والتأني وترك العجلة » (٣) **تحديد المصطلح العلمي :**

الحدود ووصح . واهتم اهتماما بالغا بتحديد الحدود بوجه خاص . وكان واضحاً تماماً في ذهنه ما لم تعدد الحدود في ذاته . كما عرّفه جابر هو الحد الذي لا يخرج منه ما هو فيه ولا يدخل فيه ما ليس منه . (٤) وهو يذهب في هذا الشأن إلى حد قوله : « ان اعطاء الحد اعظم ما في الباب » (٥)

وتد أوجب جابر « أن تكون الألفاظ الدالة على معاني الفصول واضحة غير مشتركة » . بل دالة على المعاني الواحدة . « أمثلة على الأمور كان ثوب » . بالأسماء المشتركة ، قد تحتاج إلى قسمة » . « بالوضع والإدراج » (٦) والحد العلمي

- ١ - كتاب البحث - ص ٢٦٦
- ٢ - كتاب التجريد - ص ١٢٧ - ١٢٨
- ٣ - كتاب الرحمة الصغيرة - ص ١٥٢
- ٤ - كتاب البحث - ص ١٧ - ١٧١
- ٥ - كتاب التجريد - ص ٢٧
- ٦ - جابر بن حيان « كتاب البحث » ص ١٦٠ - ١٦١

وقد كانت نصيحة جابر للكيميائي هي : « تصب أولاً تمياً واحداً وانظر واعلم ثم اعمل فانك لا تصل أولاً ثم تصل إلى ما تريد » (١) كما يقول في كتاب « السبعين » : « من كان دريا كان عالماً حقاً ، ومن لم يكن دريا لم يكن عالماً وحسبك بالدربة في جميع الصناعات أن الصانع الدرب يحذق وغير الدرب يعطل » (٢) وما يوضح اهتمام جابر بالتجربة في بحوثه قوله في كتاب « الميزان » أن كل نظرية تحتل التصديق والتكذيب لا يصح الأخذ بها إلا مع الدليل القاطع . وفي المقالة الأولى من كتاب « الخواص الكبير » يقول كذلك : « انما نذكر في هذه الكتب خواص ما رأينا فقط - دون ما سمعناه أو قيل لنا وقرأناه - بعد أن امتحنناه وجربناه فما صح أو ردناه وما بطل رفضناه » وما استخرجناه نحن أيضاً قايضناه على أحوال هؤلاء الفوم » (٣) آمن جابر بدور التجربة في علم الكيمياء ويأن من لا يعمل لا علم بشيء أبداً ولا يصلح حتى إلى ادعى مراتب الاعمال . فلا يمكن أن يتحقق إمكان وجودها بدون التجربة . وهو يوضح شروطاً على اصحاب من علمهم بالكيمياء : « يجب على المشتغل بالكيمياء في أحرار كل عملية وأن يفهم ما يعمل » . « لكل صيلة أساليبها الفنية كما يجب » . « عمل شيء مستحيل أو عديم المفعول » . « أن يكون له أصدقاء مخلصون يركن إليهم » . « يكون صبوراً مثابراً لا تخذعه الظواهر فيعجل باستنباط النتائج » (٤)

في هذا الدستور العلمي المحكم يفرق جابر بين صنفين من الناس : اكتسب أحدهما خبرة عملية وآخر حصل هذه الخبرة على أساس سليم وبعد فهم

- (١) جابر بن حيان : « كتاب الحدود » ص ١٢٨ - ضمن مجموعة ب . كراوس .
 - (٢) جابر بن حيان : « كتاب السبعين » ص ٦٤ - ضمن مجموعة ب . كراوس .
 - (٣) جابر بن حيان : « كتاب الخواص الكبير » ص ٢٢٢ .
 - (٤) يتفق هذا الرأي مع ما يذهب إليه جابر في موضع آخر (إذ يقول في كتاب « الإحجار » : « أن الله الذي جعل الصورة عليها لغز من الإفراس يجب أن تسكون تلك الصورة فيها بالمرء - التي هي - الأشكال والصفة هي التي تكلموا وتغيرت لظهور ما فيها إلى العمل وليس تبيداً شيئاً من غير دأما » كما يقول في كتاب « الرحمة الصغيرة » ص ١٥٢) . « ومنه ما تريد من كل شيء طبيعي فاعتمد عنه » (« مصنعات في علم الكيمياء » للحكيم جابر بن حيان - نشرها وحققها « هولباد »)
- Holmnyard, E.J. «Chemistry to the time of Dalton». p. 17. (٥)

عند جابر ينبغي أن يكون « دالا على ما هو الشيء دلالة واضحة قريبة ، فليس الحد محتاجا إلى أن نرا فيه قولنا لسانا هو وما هو واشباه ذلك ، لأن قوة الحد توضح بالإتيان لما هو ، والذي يورد الحد للشئ متى احتاج أن يقول أن هذا الحد يدل على ما هو هذا الشيء فليس ذلك الحد الذي أتى حدا واضحا .. وبإلزامه أقول أن هذا الذي ذكرته في الحد يوضح كثيرا من الفلاسفة المشاهير أصحاب الكتب العظيمة * (١) ولكن نتجنب الغوض في الحد العلمي يجب علينا - فيما يرى جابر - أن نضع في اعتبارنا أمورا عدة منها :

١ - أن يكون محمول الحد - أي فصله - اسما غير مشترك وإن كان مشتركا فليكن فيه دليل على تميزه وتسميته *

٢ - ألا يكون اسم الفصل مستعارا إلا أن يكون فيه دليل يعلم منه أنه مستعار وعن ماذا استعير له *

٣ - ألا يكون الحد من وحش اللغة التي تحتاج إلى إيضاح وتفسير ، لأن هذا - في رأى جابر - طريق إلى الشر واللعن لا إلى الإيضاح والتفسير *

٤ - أن يكون الفصل مطبوعا على صفة - أي كان ذا صفة - حتى يقع الحد على مثال حد صفة هو الحلال سواء * فإن الأمر متى لم يكن كذلك قد دلل حدنا * (٢)

وثمة قضية هامة فيما يتعلق بتحديد المصطلحات ووضوحها في علم جابر ، ألا وهي تلك التي تقر بأن جابرا كان يلجأ فيما يكتب إلى السرية والألفاظ على نحو يصادفه المرء في رسائله الكيميائية ويجده على وجه التصريح والاقترار في بعض الأحيان ، وإن كنا لا نعلم أن نجد في عبارات جابر ذاتها تبريرا لمسلكه وتداركا لما قد يفتسب على القارى فهمه فيطن به الظنون * ولندع جابرا يعرض لنا هذه القضية فيقول : « ولولا أنني أمرت أن أعطي الناس بقدر استحقاقهم لكشفيت من نور الحكمة ما يكون معه الشفاء الأقصى * ولكني أمرت بذلك لما فيه من الحكمة ، لأن العلم يأخى لا يحمله الإنسان إلا على قدر طاقته ومثله والا فاضرب رجلا بالقل والمجنون * (٣) ثم يقول - فيما يرويه عند الحدكي : « وأعلم أن

من المفترض علينا كتمان هذا العلم وتحريم إذاعته لغير المستحق من بنى نوعنا ، لا أن نكتمه عن أهله لأن وضع الأمور في محالها من الأمور الواجبة ، ولأن في إذاعته خراب العالم ، وفي كتمانها عن أهله تضيق لهم * وقد رأينا أن الحكمة صارت في زماننا مهدمة البنين لاسيما وطيلة هذا الزمان من أجل الحيوان قد اجتمعوا على المحال ، فانهم ما بين سوقة وباعة وأصحاب دهاء ومشعوذين لا يدركون ما يقولون فأنشدوا يتذكرون الفقر ويذكرون أن في الكيمياء غناء الدهر ، ويأتون على ذلك بزخارف الحكايات ، ومع ذلك لا يجتمع أحد منهم مع الآخر على رأى واحد * (٤)

حقا أن لكل علم مصطلحاته ورموزه ونحن لانعيب على جابر قصره معارف الكيمياء على من وصلت به سمعة علمه وجهده في البحث والدرس إلى حد يصح معه أهلا لتلقي العلم * ولم يكن علم جابر مضمونا به إلا على غير أهله من العلماء والباحثين * ~~الخطا~~ كل الخطا أن يحيط العلماء بعلمهم بمساج من الإلهام : تترده سوى فروق طليقة أو مصالح ذاتية أو نغرات عصبية يدبر لها الفكر ~~الخطا~~ من ذلك فتنسدى في كل مطهر فكرى ~~الخطا~~ من ذلك فتنسدى في كل مطهر فكرى

وقد يجنب هذا النوع من المعارف المستحدثة في البيئة الإسلامية - إذ ذاك - ببريقه كثيرين ، وكادت الكيمياء - خاصة - أن تصبح شريعة لكل وارد يتساوى في ذلك العالم المخلص والدعي المنطع على نحو ما أظهرنا عليه جابر في أمي وأسف * هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن جابرا قد أوضع في مواضع كثيرة ما ألفز به في موضع آخر كما صنف كتبنا بقصد الترح والإيضاح من أدها على ذلك كتابه الموسوم باسم « كتاب الإيضاح » الذي بدأه بقوله « قد سمينا كتاب الإيضاح لأننا نريد أن نوضح به ما رمزه الحكماء من قبلنا وأكثروا ذكره في كتبهم بالأسماء المختلفة والصفات المدهشة التي راموا بها تضليل الجهال عن هذا العلم الشريف وادعائهم عنه * (٥) وهذا قاله في كتاب البحث واصمما كتاباته : « لسنا نقصده في الكلام على الستر ، نعوذ ولا إلى الإلفاظ والإحالة واستعارة الألفاظ

(١) حاشي خلية « كشف الظنون » ج ٢ - ص ١٥٢٠
(٢) جابر بن حيان : « كتاب الإيضاح » ص ٥١ - ضمن مجموعة هولارد .

(١) المصدر السابق - ص ١٧٩ - ١٨٠
(٢) المصدر السابق - ص ١٨٠ - ١٨١
(٣) جابر بن حيان : « كتاب إخراج مائى القوة إلى الفعل » ص ٤٧ - ضمن مجموعة ب . كراوس

ومع ادراك جابر أن المعرفة الشاملة المحيطة بالطبيعة غير ممكنة لأحد من الناس إلا أنه شعر بأهمية تنظيم معارفنا وضيئها بحيث تكون عامة ومشتركة لا ذاتية شخصية. يقول في كتاب البحث : « أن الاحاطة بآثار الموجودات بعضها في بعض وكميات ما فيها غير ممكن لأحد من الناس وإنما احتاج الناس إلى علم الميزان لأنه استدراك أكثر ما يمكن للإنسان الاحاطة بمثلته » (١) وقد فرق جابر - وهو في معرض شرح نظريته في الميزان - بين ما أسماء « ميزان الطبايع » وما أسماء « بالميزان الوزني » وكان يقصد بالأول ذلك الذي نعلم بمقدار طبع ما (كالحرارة أو البرودة أو الرطوبة أو اليابوسة) في كائن ما من الكائنات - وبالتالي أن يكون مقدار وزني في الميزان مقدارا واحدا - كما أن من معاني الميزان - عنده - تحليل الشيء المركب إلى عناصره » (٢)

ويعرض جابر في مواضع كثيرة من كتاب البحث عن النقال بأن الكيفيات لا توزن لأن الخفيف والثقيل هو الأجسام لا الكيفيات ولأن الطبايع أعراض ووزن الأعراض محال . يفصل جابر وجهات نظر جابر عن هذا الموضوع فيقول : « أن أقدار الأجسام الحاملة لها لأن الأعراض والكيفيات لا أوزان لها وإنما جعلت مراتب ودرجات وأمثال ذلك . والأوزان المانكون في بعض أقسام الكمية » وللناس ما هنا خلاف عظيم وذلك أن بعضهم قال : أن الطول والمرش والمعمق ذوات أوزان وكذلك الحال في الخط والسطح قالوا : ألا فمن أين للجسم ثقل ووزن لو أن هذه لا وزن لها لأنه من الحال أن تكون هذه لا أوزان لها ، وهي الأوزان والأصول التي تركب منها الجسم . ولو جاز أن تكون هذه بلا أوزان لجاز أن يكون الجسم لا وزن له . ورد عليهم القوم فقيلوا : أن الجسم بذاته ليس له ثقل ولا خفة وإنما يصير خفيفا وثقيلًا بالطبايع التي تحمل عليه . ففسلوا لهم ، فالطبايع في ذواتها لا أوزان لها فهو ليس بذي وزن ، أعني ثقلا ما . فقال القوم أنه قد ذهب عنكم معنى الخفيف والثقيل ما هو وأنه نسبة الشيء إلى المكان فقط (٣) ويقول جابر على ذلك مقبلاً : « وقد

(١) Kraus, P. «Fahrl Ibn Hayyan» vol. I p. 184. (٢) انظر في ذلك كتابه « الإخبار على رأي بلخاسي » - الجزء الثاني (٣) جابر بن حيان : « كتاب البحث » ص ٤٢٤ - ٤٢٥

التي إذا ظهرت دلت على أمور الموجودات من بعد » (١) لأن « الواجب على من علمه الله علماً إلا يكتفه عن قد أوجب الله له أن يعلم . فانه لم يجب أن يعلم إلا بوجود طبع وصفه قريضة تصلح للتعليم والحمد لله الذي رزقنا ألا نبخل على من استحق العلم لأن يقبل العلم ولكن لا يكون ذلك إلا يعلم تقدم » (٢) وقد التفت إلى هذا الأمر كثير من المؤرخين والباحثين وفي مقدمتهم بول كراوس الذي قال في كتابه القيم « جابر بن حيان » : « أن جابراً قد سار بالتراث الشرقي اليوناني في الكيمياء في اتجاه أكثر تجريباً وتنظيماً ويصد به عن السرية والرموز » و « كاردانو » الذي قال عنه فيما أثبتته بدائرة معارف الإسلام « مادة جابر » : « أما الكيمياء فان جابراً يخالف فيها كل ما وصل إلينا من كيمياء القدماء ، ذلك أنه يستغنى عن التشبيهات الهرسية التي ترجع في آخر أمرها إلى المصريين القدماء والتي ترد في كتب « رويسيموس » وغيره من مؤلفي اليونان » (٣)

الوزن والمقدار الكمي :

وقد استعمل جابر في بحثه شرطاً أساسياً شروط المنهج العلمي السليم ، إذ أن الجدل طناً للوزن والتقدير وهو يعد - فيما يرتكبه - كراوس - من أعظم رواد العلوم التجريبية لتطبيقه للميزان وجعله أساساً من أسس التجريب .

يذهب جابر إلى أنه « في إمكان الإنسان أن يحصر كل ما له وزن ولأن كل ما له وزن ممكن أن يلمس ويوجد ويوضع ، فإذا كان كذلك فهو ممكن » (٤) والميزان عنده وسيلة المعرفة المضبوطة بالطبيعة ، قياسها قياساً كميًا ، ومحاولة رد المعطيات إلى نظام من المقدار والتناسب . وهو يقول في حد الكمية : « أما الكمية فهي الحاصرة المشتغلة على قولنا الأعداد ، مثل قولنا عدد مساو لعدد أو عدد مخالف لعدد وسائر الأرقام والأعداد والإقذار من الأوزان والمكاييل وما شاكل ذلك » (٥)

(١) حابر بن حيان : « كتاب البحث » ص ٧٩ . (٢) حابر بن حيان : « كتاب أسس الآس » - الكتاب الثالث - ص ٧ من النسخة المطبوعة بالهدى (٣) دائرة معارف الإسلام - الترجمة العربية مجلد ٦ « مادة جابر » ص ٢٢٠ (٤) جابر بن حيان : « كتاب الكيمياء » ص ٤٢٣ (٥) جابر بن حيان : « كتاب البحث » ص ٦٣ .

وفي مجرد الإحساس بمشكلة القياس أو الوزن ففطرها على هذا النحو تكن عقوبة جابر ونفاذ بصيرته، وأن نظرية الأوزان هذه التي تقصد در طواهر الطبيعة وكل معطيات المعرفة البشرية عموماً - إلى قوانين العدد تمثل أقوى محاولة في التصور البشري لإقامة مذهب كمي في العلوم الطبيعية. (٣) كما تمثل فضل جابر وسبقه للمعاصرين والحدثين من المهتمين بمناهج البحث والقياس الكمي، أن لم يكن في حلول حاسمة - الأمر الذي كنا أن نقطع به تماماً في المرحلة اللاحقة.

(1) Kraus, P. «Jabir Ibn Hayyan», vol. II من كتاب P. 195
(2) جابر بن حيان: «الخواص السككية» ص 217 ضمن مجموعة كراوس.

فكذلك لا يمكننا وزن طبع واحد الا باضافته الى طبع آخر لنتبين . فانهم هذا الاصل » .

وفي مجرد الإحساس بمشكلة القياس أو الوزن ففطرها على هذا النحو تكن عقوبة جابر ونفاذ بصيرته، وأن نظرية الأوزان هذه التي تقصد در طواهر الطبيعة وكل معطيات المعرفة البشرية عموماً - إلى قوانين العدد تمثل أقوى محاولة في التصور البشري لإقامة مذهب كمي في العلوم الطبيعية. (٣) كما تمثل فضل جابر وسبقه للمعاصرين والحدثين من المهتمين بمناهج البحث والقياس الكمي، أن لم يكن في حلول حاسمة - الأمر كما نرى - لكنا أن نقطع به تماماً في المرحلة الراهنة.

⊗

ترجمة الدكتور يوسف مراد وحسب الله
سلطان .

— جابر بن حيان : « كتاب البحث » — مخطوط
بدار الكتب المصرية تحت رقم ٢٦٨١

القاهرة ١٩٤٠ عن نسخة بالاستانة .

— « مختار رسائل جابر » حققها ونشرها « بول
كراوس » — القاهرة سنة ١٣٠٤ هـ

— « مصنفات في علم الكيمياء للحكيم جابر بن
حيان » . حققها ونشرها بالعربية أ. ح . هوليسارد
— باريس سنة ١٩٢٨ م

— حاجي خليفة : « كشف الظنون » — القاهرة
١٩٤٣ م .

— ديوى جون : « المنطق — نظرية البحث »
الترجمة العربية للدكتور زكي نجيب محمود — نشر
مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ١٩٦٠ م

— د . زكي نجيب محمود : « جابر بن حيان
العدد الثالث من سلسلة اعلام العرب »
١٩٦٢ م .

— كاراذه دلو : « مقالة : جابر بن حيان »
معارف الإسلام .. الترجمة العربية للمؤلف
السادس .

— تليو ، كرلو : « علم الفلك وتاريخه عند
العرب قى العصور الوسطى » روما ١٩١١ م .

— Holmyard E. J. «Makers of Chemistry» P 63
Sarton G. «Introduction to the History of Sciences»,
vol. I, P. 532

— Nagel E. «structure of science problems of the
logic of Explanation», P. 26-28
— Hempel & Oppenheim «Studies in the logic of
Explanation», P. 28 (and seq.)
Everidge, W.B.

— Irving Copl. «Art of scientific investigation»
— «The Structure of Scientific thought»
Madden, Edward

Holmyard, E. J. «Chemistry of the time of
Dalton.» P. 17-19.

Holmyard, E. J. «Chemistry of the time of
Dalton.» P. 17

Kraus, P. «Jabir Ibn Hayyan» vol. I
P 184

Kraus, P. «Jabir Ibn Hayyan» vol. II

— Beveridge, W.I.B. «Art of Scientific Investigation»
William Heinemann, London, 1953.

— Hempel & Oppenheim, «Studies in the Logic of
Explanation». In — Madden, H. «The structure
of scientific thought»

— Holmyard E. J. «Chemistry to the time of
Dalton.» Oxford, 1923.

— «Makers of Chemistry» Oxford 1946.

— Kraus, P. «Jabir Ibn Hayyan» Le Caire. 1942.

— Madden, Edward, «The Structure of Scientific
thought, An Introduction to the philosophy
science.» Routledge & Kegan Paul, London,
1960

— Moore, F.J. «A History of Chemistry», New York,
1939.

— Sarton, G. «Introduction to the History of
Science.» Vol. I Washington, 1927 — vol. II,
1930.

— Nagel, F. «Structure of Science» Princeton, 1961

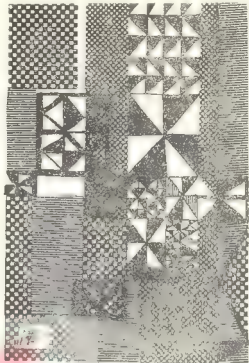
— «Logic of Explanation.» Harcourt Brace
World, Inc. New York, 1961



النتقدم في .. دراسات الفولكلور

بقلم
ستيف تومبسون

ترجمة
صفوت كمال



لغة صلة وطيدة معروفة جيداً بين الفولكلور
والأنثولوجي ، إذ أنه من غير الممكن فصلهما يفحد
مالملة ، فالباحث الفولكلوري وخاصة في أوروبا
وأمریکا الجنوبية ، يهتم من حين لآخر بالنظام
الاجتماعي التقليدي وبالثقافة المادية لای مجتمع ،
والباحث الأنثولوجي سواء كان يدرس مجموعة من الناس
@ هذا البحث نشر تحت عنوان
Advances in Folklore Studies
Anthropology Today. An
من ٥٨٢ - من ٥٩٦
Encyclopedic Inventory, 1953
كفيه العالم المعاصر الاستاذ ستيف تومبسون
Suth Thompson صاحب التصنيف العالمي للادب الشعبي
وانحكايات الشعبية وانطق الآل في معظم مراكز البحوث ومعاهد
الفولكلور والجامعات في العالم وقد صدرت توصية مؤتمر الفولكلور
الذي عقد في بروكسل في سبتمبر ١٩٦٢ بضرورة تطبيق هذا
التصنيف في جميع أرشيفات الفولكلور في العالم ، وقد ولد
ستيف تومبسون سنة ١٨٨٥ وحصل على لسان الآداب سنة
١٩٠٩ من جامعة ويس كونسن Wisconsin وفي سنة
١٩١٢ حصل على درجة الماجستير من جامعة كاليفورنيا وحصل
على درجة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة هارفارد
Harvard سنة ١٩١٤ وفي سنة ١٩٤٦ حصل على شهادة الدكتوراه في الآداب
من جامعة شمال كاليفورنيا وفي اللغة من ١٩١٢ الى ١٩١٤ قام
بالعمل في جامعتي كاليفورنيا وهارفارد ثم اشتغل أستاذاً للغة

- (١) European Tales among the North American Indians 1919
- (٢) The Types of Folktales 1928
- (٣) Tales of the North American Indians. 1929
- (٤) British Poets of the Nineteenth Century, 1929. (With Curtis H. Page)
- (٥) Our Heritage of World Literature. 1938
- (٦) English Literature and Its Backgrounds 1939. (With B. D. U. Grebanler)

العولكوري يدرس مجموعة بشرية اعتادت على القراءة وهذه النظرة في كلا الاتجاهين ، قد أوجدت صعوبة ليس فقط في تعريف الفولكلور كمصطلح بل أيضا في توضيح جهود فولكلوريين محتلفين . أما بالنسبة لهؤلاء الذين يستخدمون الفولكلور للدعاية، أو للتسليّة ففتح هنا لا نهتم بهم ، بل حتى هؤلاء الذين يقتربون منه يروح البحث العلمي الصحيح يجدون المبدأ ككل أكبر من أن يغطيه فرد واحد . لذلك يوجد اتجاه لا للتخصص فحسب ، بل أحيانا لجعل الإنسان يشعر بأن له اهتمامات عامة جدا تكاد تجعل كل شيء آخر أقل أهمية . ومن النادر وجود الباحث الفولكلوري أو الأنثروبولوجي الذي يتأمل موضوعه تأملا واسعا متقبعا كل مراحلته ويربط كل منها بغيرها وبالمجالات المجاورة .

وبالرغم من تلك الصعوبات الواضحة وغيرها ، فقد حدث عدم كسر خلال القرن وأصبحت الماصي منذ أن بدأت دراسة الفولكلور كجزء من الاهتمام الرومانسي بالتراث القديم ، ولم يكن يبدو أنه يمكن أن يحدث أي اختلاف كبير في هذا الموضوع ، لأنه لم يكن هناك أي شك بشأن المبدأ الذي سيعطيه دراسة الفولكلور على التحديد . فقد كان الهدف من دراسة اتجاهات ماوراء الشجب ، سواء في شعوب العالم أو في طرق التفكير أو السلوك ، كما لم يوجد أي فرض لنوع معين من المادة التي يهتم بها كل الفولكلوريين . فسواء أكانوا يعملون في اسكندنافيا ، أو بولونيزيا أو كندا فهم يوجهون عنايتهم إلى الحكايات التقليدية ، والأساطير ، والمعتقدات ، والأغاني ، والأهازيج ، والشعر ، والحكم والأمثال ، بل أيضا إلى الصيغ الخاصة مثل الغوايز . ويبحث عدد كبير من الباحثين الأنثروبولوجيين نواحي أخرى من التقاليد في حياة الشعوب البدائية مما ينتمى لعلم الأنثولوجي لا للفولكلور ، وحتى رغم تصريح الأنثروبولوجيين بأن هذا هو ميدان عملهم ، فقد امتد عمل الفولكلوريين إلى أبعد من ذلك في ميدان دراسة علم الأنثولوجي ، وعلى وجه الخصوص ما ينتمى منه للأوروبيين وشعوب أخرى في الحضارة الغربية . لذلك شغل دراسة كل أنواع المعتقدات التقليدية والخرافات ، والفنون والحرف ، والرقصات ، واللعب ، وموسيقى الآلات التقليدية - هكنا وبسلا يمكن وصفه بأنه موضوع مسبوح بدراسته لكل من الأنثولوجيين والفولكلوريين . كما يهتم معظم الفولكلوريين الأوروبيين بالمعادات المرسطة سبع الأيام

في وسط أفريقيا أم في وسط أوروبا يجد نفسه أحيانا لا يستطيع أداء عمله بغير معرفة : الأغاني ، القصص ، الرقصات ، المعتقدات والممارسات السحرية لهؤلاء الذين يقوم بدراساتهم . وقد العلاقة معروفة على كل مكان من أوروبا ، في نظم المعاهد ، والأرشيفات ، وبرايمج الجامعات ، وفي المؤتمرات العالمية . وفي أمريكا الجنوبية قد تسمى المتاحف الفولكلورية بالمتاحف الأنثولوجية مادامت تهتم بالمعادات والثقافة المادية . وفي الولايات المتحدة قد حقق الباحثون الأنثولوجيون وآخرون أنثروبولوجيون أيضا ، لسنوات عدة أكبر معاونة فعالة لدراسات الفولكلور ، فقد جمعوا ونشروا باستمرار حكايات وأغان وغير ذلك من الأدب الشفاهي . وكنيجة لاهتمامهم وعلمهم الذي امتد إلى أكثر من ثلاثة أجيال أصبح فولكلور هنود أمريكا الشمالية الآن ، أحسن تسجيلا من أي أدب شفاهي لأي مجموعة أخرى ، وتدين جمعية الفولكلور الأمريكية ببقائها خلال السنوات المديدة الماضية لاهتمام الأسر والواحد من الأسر المستمرة .

إننا نسمع حديثا أخبارا عن انسحاب أنثروبولوجيين أمريكيين من جمعية الفولكلور الأمريكية ، ولقد طبعاً أسباب لهذا التكوين ، غير أنها ليست سبباً في خسارة كبيرة بالنسبة لعلم الفولكلور وبالمثل لعلم الأنثولوجي إذا ما امتنع الممارسون في هذه الميادين عن معاونة كل منهم للآخر . فالباحث الأنثولوجي سيجد أنه من المصعوبة بمكان ، فهم الناس إذا تقاضى عن جزء كبير من حياتهم ، كحكاياتهم واساطيرهم ، أمانيهم ورقصاتهم ، أهازيجهم واحتفالاتهم . وبالمثل يحتاج الباحث الفولكلوري من حين لآخر إلى خبرة ومهارة الباحث الأنثولوجي في وضع طريقة عمله معه .

سبب واحد لنقص الانسجام الكامل بين الباحث الأنثولوجي والباحث الفولكلوري هو أن الفولكلور يشغل مكانا محددا وله اهتمامات معينة بالإضافة إلى تلك التي تخص الأنثولوجي ، من حيث أنه يتعامل ضمن أشياء أخرى - مع الأدب الشفاهي كما يهتم أيضا كثير من الفولكلوريين بالمؤلفين وكتب الأدب ، وهذا شيء طبيعي وخاصة إذا كان الباحث

أما مثله الكبير فقد كان من سنة إجراء نشر في السنة من سنة ١٩٣٢ - ١٩٣٩ ، Motif-Index of Folk-Literature (V) وفي سنة ١٩٤٧ صدر (A) The Folktale.

ومن الملاحظ بالنسبة لهؤلاء التلاميذ أنهم يعملون والعصور، وبالأعياد، وباحتفالات الزواج، والمحارسات الزراعية القديمة، وطرز البيوت والعمارة، وأدوات العمل وكل أنواع الإنتاج الصناعي. ويتفق ذلك أيضا بالنسبة لأمريكا الجنوبية والشرق. وقديبدو من الحكمة أن يستخدم الباحث الفولكلورى تفسيرا أكبر لميادنه، ورغم أنه قد يترك دراسة اجنساس الشعوب البدائية لبحوث متخصصة الا انه كثيرا ما يهتم بهذه المسائل (١)

ولقبول هذا التفسير الواسع، الموجود بالفعل لدى الباحثين الذين يعملون الآن فى أماكن مختلفة من العالم، ما هو إذن التقدم الذى تمكنتنا رؤيته، وإلى أى اتجاه يبدو أننا متجهو إليه؟ إن ملحوظاتى هنا منصبة على زيارتى لكل الفولكلوريين قريبا فى أمريكا الجنوبية ولعظم الموجودين فى أوروبا، كما أنها مبنية أيضا على اتصال واسع بالعلماء فى هذا الميدان فى أنحاء أخرى من العالم (راجع توميسون ١٩٤٨).

ومن الواضح أنه قبل أى دراسة للمأثور شعبى، يجب جمع المأثورات نفسها، وبعد ذلك يجب أن تحفظ ونظم بطريقة سليمة. يجب أن نأخذ فى القدرس جميعها بالنسبة لجمع المادة الشعبية. فالجزء الأكبر من عمليات الجمع مازال يتم فى بعض هؤلاء الهواة، بشرط مساعدتهم. ودورهم الخاص يمكنهم أداء عملهم بدرجة ممتازة وبالطبع كان معظم الجامعيين القدامى للفولكلور خلال القرن ١٩ غير مدربين، ولكنهم كثيرا ما حققوا نجاحا ملحوظا فى عملهم بسبب فهمهم للعمل الذى يقومون به. والمشكلة هى: كيف نجعل الهواة يستمر فى جمع المأثورات الشعبية بطريق أدق؟ إن بعض البلدان ساعدت فى ذلك عن طريق إعداد كتيبات لهؤلاء الجامعيين. لكن للأسف لا يوجد لدينا فى الولايات المتحدة مثل هذا التدبير الحسن. وإن كان أحيانا تقدم الجمعيات المحلية والدوريات إرشادات طيبة لمثل هؤلاء الجامعيين الهواة، ولكن كما تعلم الأثريون والمؤرخون منذ أمد طويل، يجب أن يفحص عمل هؤلاء الهواة بعناية شديدة ويؤخذ بشئ من الرعاية.

ربما يكون أفضل استخدام لعمليات الجمع التى يقوم بها الهواة بطريقة منهجية واسعة هو ما تطور بواسطة أرشيفات الفولكلور الأوربية، وبصفة خاصة تلك الموجودة فى إيرلندا والسويد (٢). فهنا يقدم الهواة أجر معين نظير عمله، وعلى أى وجه يتألف الهواة حتما نوعا معينا من التدريب داخل الأرشيف المركزى للفولكلور، وتفصيل هذا التدريب الأولى تختلف من بلد إلى بلد، ولكن تظهر ضرورة التدريب لتجنب ارتفاع نسبة كبيرة من الأخطاء الممكن أن يقع فيها الجامع أثناء العمل. وترسل للمعلمين فى هذا الميدان استبيانات Questionnaires من كل الأنواع ترسلها الجامعيين إلى ما توقعوا كما يدربون على الاستخدام السليم والقبول لهذه الاستبيانات. وقد تقرب حديثا هؤلاء الجامعون الهواة على استخدام آلات التسجيل سواء أكانت من نوع واحد أو أكثر، لذلك أصبحوا يجمعون مآذتهم بأمانة أكثر، وأشد قربا من المادة الأصيلة. ويطلب الجامعون أو على الأقل يشجعون على سرد تجاربهم العملية مع الذين جمعوا منهم مآذتهم. وهذه الآراء قد تصبح ذات فائدة كبيرة لدارسى الفولكلور سواء استخدموها فى الأرشيف أو ما ينشر. يمكن لبعض أرشيفات الفولكلور الكبرى أن تساعد على هذا، فبناؤها يجمع المادة الأرشفات لديها أجهزة تسجيل صوتى وفوتوغرافى رائعة. ويتعاونون فى بحوثهم الميدانية مع الأنثولوجيين واللغويين دراسى الحكايات الشعبية والأساطير والأغاني الشعبية والمتخصصين فى الموسيقى الشعبية كما يشترك معهم أيضا باحثون فى الفنون التشكيلية الشعبية. وهذا التقدم فى الدراسة الميدانية سيؤدى إلى أعمال هامة فيما بعد. ولكن يوجد نوعان من الجمع قد حققا نجاحا مقابرا يجب الإشارة إليهما: أولهما جمع المآثورات من أطفال المدارس. وقد حاول الأيرلنديون ذلك على نطاق واسع. ووجدوا المجموعات التى جمعت بالفعل ليست جيدة تماما، ولكن الفائدة التى عادت من العمل مع أطفال المدارس هىلفت نظر هيئة الفولكلور الأيرلندية إلى رواة مهمين. وهؤلاء الرواة قام بزيارتهم جامعون مدربون. وقد أمكن بذلك الحصول على مادة قيمة.

(١) هذه الممارسات تأكدت بعد زيارة حديثة للأرشيفات فى أيرلندا (المؤلف).

(٢) يجسد الباحث المثلوكورى أنه فى حاجة لمعرفة نوع جنس الجماعة البشرية التى يدرسها حتى يستعين بذلك على إلقاء الضوء على أى ظاهرة يعمل على تحليلها (المترجم).

كوبنهاجن ، وفي دبلن ، وفي باريس . وفي عدة أماكن
بألمانيا وشمال أوروبا أنشئت أرشيفات متخصصة .
أما أكبر أرشيف للحكايات الشعبية فيوجد في دبلن .
ولإعطاء فكرة عن مدى العمل الذي قام به هؤلاء
الفولكلوريون الإيرلنديون خلال العشرين سنة
الماضية نذكر أن لديهم أكثر من مليوني صفحة
من النصوص للدولة ، معدة جيدا ومبوبة بنظام . .
وهذه الأرشيفات الأوروبية تعاونها الدولة وتعتبر من
أهم وأخطر جوانب الأعمال العلمية التي ترغب الدولة
في تنفيذها ، وهدفهم من ذلك ، عمل تسجيل حقيقي
لحياة الشعب وخاصة في هذا الجزء الذي أصبح
تراثا مع دراسته في مجاله التاريخي (١) .

وفي بعض البلاد تزود أيضا المتاحف ، وأرشيفات
الفولكلور بمادة العمل . وتوضع كل الثقافة المادية
في متاحف خاصة بعضها مقفل وبعضها مفتوح .
وقد تطورت حركة المتاحف في السويد مثالا إلى
مستوى كبير بوجود مئات المتاحف الشعبية

في السويد . من المتحف كير لموسود
The Northern Museum

ومتحف أسسكانس المفتوح (٢)
Saamsen

في هذه الصورة نجدها في الترويج وبصورة أقل
في المتاحف الشعبية .

في السويد . من المتحف كير لموسود
The Northern Museum

ومتحف أسسكانس المفتوح (٢)
Saamsen

في هذه الصورة نجدها في الترويج وبصورة أقل
في المتاحف الشعبية .

في السويد . من المتحف كير لموسود
The Northern Museum

ومتحف أسسكانس المفتوح (٢)
Saamsen

في هذه الصورة نجدها في الترويج وبصورة أقل
في المتاحف الشعبية .

في السويد . من المتحف كير لموسود
The Northern Museum

ومتحف أسسكانس المفتوح (٢)
Saamsen

في هذه الصورة نجدها في الترويج وبصورة أقل
في المتاحف الشعبية .

في السويد . من المتحف كير لموسود
The Northern Museum

ومتحف أسسكانس المفتوح (٢)
Saamsen

في هذه الصورة نجدها في الترويج وبصورة أقل
في المتاحف الشعبية .

في السويد . من المتحف كير لموسود
The Northern Museum

ومتحف أسسكانس المفتوح (٢)
Saamsen

في هذه الصورة نجدها في الترويج وبصورة أقل
في المتاحف الشعبية .

دائما نحو تحسين المادة التي يروونها بطريقة يظنون
انها سترضى مدرسيهم . وبعض المدرسين لا يتباطئون
في تشجيع مثل هذه التلميحات التي يدخلها التلاميذ
على ما يروونه . والنوع الثاني من الجمع قد حقق
نجاحا في بعض الأحيان ، وفي أحيان أخرى لم يحقق
أي نجاح . وهذا النوع من العمل هو الذي تم نتيجة
تكليف من الحكومة . ولدنيا خبرتنا الخاصة في ذلك
حيثما حاول اتحاد الكتاب سنة ١٩٣٠
(The Federal Writers Project of WPA) جمع الفولكلور
فقد كلف بجمع الفولكلور في بعض الولايات جامعون
غير مدرسين ، ومن المحتمل أنهم لم يعرفوا بنوع المادة
الطلوب منهم جمعها . وإني أعتقد أن الذين قاموا
بفحص المواد المجموعة ، قد وجدوا أنها لا تستحق
شيئا . بل إنني على العكس من ذلك علمت أثناء وجودي
في السويد أن أفضل التسجيلات الموجودة هناك قد
بدأت بأمر أصدره أدولف جوستاف في أوائل القرن
١٧ للقمس والضباط لجمع طرز معينة من العادات
والثقافة . وإني أظن أن سبب نجاح هذا العمل
كان يرجع إلى أنه محدود ومعين .

ومعظم العمل الهام في الفولكلور يقوم الآن
في أرشيفات الفولكلور الموجود حاليها في أوروبا .
أولها بل ماران أكرها على أبيه حاله في السويد .
هستكي ويرجع تاريخه إلى سنة ١٨٢٠ . وقد بدأ
بجمع الأغاني الشعبية التي صيغت في الملحمة
الفنلندية The Kale Vala وبالرغم من كل الظروف
المتغيرة المعروفة التي حدثت للشعب الفنلندي في
القرن الماضي فقد ظلت عمليات الجمع في معظم
الأحيان مستمرة دون انقطاع . وتحفظ المادة
المجموعة بعناية وتفهرس وتحل بمهارة . كما أنهم
يتناولون الفولكلور في أوسع معانيه ، وتزود
أرشيفاتهم يوميا ، بواسطة هيئة مطبوعة لها شأن
كبير ، وبعض أعضائها يستفيدون من هذه
التسجيلات الصوتية الجديدة استفادة كبرى (١) .
غير أنه يوجد اختلاف بسيط فقط في أرشيفات
مماثلة في أربعة أماكن من السويد ، في أوسلو ، وفي

(١) نتائج عمل الأرشيف الفنلندي يمكن تبينها في
Mémores of the Société
وذلك في دورية هيئة الفولكلور
Journal de la Société
ونشرات
Finno Ougrienne F.F. Communications
Kale Vala وتمه أكبر للناس

الشعب الفنلندية التي تضي بكلمة البطل الفنلندي ضد قوى
المعادين .

يجب أن تصنف المادة المجموعة قبل حفظها ودراستها . وقد وضع السويديون والفنلنديون منذ أمد طويل تصنيفا علميا لمعظم مقتنيات المولسكلور . واقتبس الايرلنديون هذه التصنيفات (١) . وكان ذلك بصفة عامة من الصعوبة بمكان لمعظم بقية العالم . وقد تقدم الى حد ما التصنيف 'الشامل القدي' بداه الفنلنديون . على أي وجهت جزءا كبيرا من اهتمامي لهذه المشكلة خلال السنوات (٢) الماضية . ويسود في أنه من الواضح أن تصنيف الفولكلور الذي نشره الأستاذ أرشربيلور (٣) سنة ١٩٥١ ، سوف يحل مشكلة هذا النوع من الأدب . وأرشيفات الأغنية الشعبية الألمانية قد بحثت تصنيف الأنغامي الشعبية ، ولكن المشكلة الكبرى التي ظلت قائمة ، هي أين توضع مختلف أنواع الأغاني الشعبية التي مارالت تحت أبحاث . وثمة مشكلة أخرى أكثر تعقيدا ، هي ، تصنيف الموسيقى الشعبية . ونأمل أن تتصن كل الأرشيفات في وقت ما من تطبيق تصنيف موحد ، كما يحدث الآن بالجمعية للحكايات الشعبية . فمن الممكن الآن أن نرى أي أرشيف في الأعمال وتطلب من كل النصوص الخاصة بحكايات معينة ، مرقمة .

١. تصنيف أي تومبسون .
٢. أي أرنولد 'Aarne' (١٩١٠) . هذا التصنيف قد وُجِه
السويدي الذي تمكن من الحصول عليه .

د. تومس في تومبسون سنة ١٩٢٨ تحت عنوان
Types of the Folktale
(٣) أرشربيلور ، هو أحد أساتذة الفولكلور المعاصرين وله سنة ١٩١٠ وحصل على ليسانس الآداب من كلية Swarthmore سنة ١٩٠٩ والماجستير سنة ١٩١٠ من جامعة بنسلفانيا ، وكونه الفيلسوف من جامعة هارفارد سنة ١٩١٥ تم التمسك استنادا لمعادلة بجامعة واشنطن في السنة من ١٩١٥ - ١٩٢٥ ثم استنادا لطلاب الجرمانية بجامعة شيكاغو في السنة من ١٩٢٥ - ١٩٢٩ واستنادا للفولكلور في السنة من ١٩٢٩ واستنادا للغة الجرمانية بجامعة كاليفورنيا منذ سنة ١٩٢٩ . وعمل رئيسا لتحرير مجلة الفولكلور الأمريكية سنة ١٩٤١ ثم مجلة Western Folklore سنة ١٩٤٢ لآن وعُضو هرف أكاديمية جوستاف أدولف للدراسات الفولكلورية وجمعية الآداب الفنلندية وغير ذلك من الجمعيات العلمية في أيرلندا وألمانيا والدنمارك والبرازيل والارجنتين . ومي مؤلفاته
The proverb 1931.
Edward and Seven i Rosengard, ostudy in the Dissemination of a Ballad 1931.
The Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens und marchen
The Handwörterbuch des deutschen Marchens.
A collection of Welsh Riddles (with Vernam H. Rull 1942)
The Literary Riddle Before 1600. (1940).

وبالنسبة لغارتنا ما زال العمل الأرضي والمتحف أقل أهمية وأن كان يوجد في أمريكا الجنوبية بعض أرشيفات الفولكلور الصغيرة وعدد من متاحف الحياة الشعبية ، هذه المتاحف عادة متخصصة بدرجة كبيرة فلا تغطي كل جوانب حياة الشعب (١) وفي الولايات المتحدة لدينا متاحف الحياة ، ولكن معظم المادة الخاصة بهذه المتاحف موجودة في المتاحف التاريخية (٢) ويعتبر قسمنا الموجود بمكتبة الكونجرس هو أرشيفنا الطبيعي للفولكلور ، وأن كان يتطور ببطء ولم يتم بعد بالعمل الواسع الذي تقوم به الأرشيفات الأوروبية .

استدبر خاص للتصوير وعمل الألام الشعب
ويرش المتحف ١٠ ٪ من متنبه معط . وهو بذلك حاليه مليون ونصف مليون قطعة متحفية وهذه المسببات حصص محار وتعرض في دليل المتحف كما أن بها مرسا . ومنه بالمتحف هيئة ثابتة لترميم وصيانة القنات والمروفا ويوزد هذا المتحف كل عام بألفي قطعة جديدة . أما متحف Skansen فهو أكثر شهرة من متحف روديسكا وقد أنشئ سنة ١٨٩١ في أقسام في الهواء الطلق ويعتبر الأول من نوعه في العالم ويؤلف سولدا للحياة التقليدية في السويد يسته تربة كنهه بعد تربة في السويد في حياته اليومية تطلعت فيها طرز الحياة الشعبية ويستجدهم العلاج في بيت من أدوات من السويد في الشاط الاجسامي والديس اخرى من الـ ١٠٠٠٠٠ والسادق كما بنيت صاحبة من إحدى المباني بها يحتوي عليه من فوارق ونزاري ومكاتب الطاعة ومطال مساة الأحدث الشعبية الطفرة والزجاج والمخارز وصناعة المنار والبسود كما يتبع ١١٠ المتحف حديقة لتسويوانات كبيرة كما ينظم المتحف برامج ترفيهية وندوات موسيقية ملاوة على مايقبته من معارض تغطي فكرة عامة من الحياة في السويد ، ويوصل هذا المتحف بواسطة ما يسميه الزائرين من مورد أو نماذج من مقتنياته كما يشرح على عملية جمعيات مختلفة أهمها جمعية Skansen Society الذي يبلغ عدد أعضائها ١٢ ألف عضو ومايصل عليه من رسم الزائرة إذ يقفه في العام حوالي مليوني شخص ، كما يستفيد من التبرعات التي يقدمها له كثير من الأسمال . ويصل المتحف في الحصول على مساعدات من الشركات يتنقها في عمل البحوث والدراسات العلمية ، ويعتبر متحف اسكاسن من أهم المعالم السياحية التي يزورها السائحون وأن لا أوج أن ينقل في الغرب المماثل المبروع الذي تقدم به الأستاذ احمد وفسلدي صالح لإقامة متحف مفتوح بمدينة المعظم ملاوة على الشروع الآخر الذي بدأت وزارة الثقافة في تخطيطه بأشاه متحف مفتوح للفنون الشعبية بمدينة الفنون بالهرم (المترجم) Tucumán, Cordoba in (١) مثال ذلك ما يوجد في : Argentina, São Paulo, Santiago de Chile. (٢) المتحف الوحيد الذي يقبض متاحف الحياة الأوروبية موجود في Coopers-town, New York

الحرب العالمية الثانية كان الأطلس الفولكلوري الألماني (١) له الصدارة في العالم ، وقد ظهر حديثا في سويسرا أطلس آخر (٢) وفي السويد ثلاثة أطلس كبرى تاربت الصدور . ففي هذه الأطلس تركّز كمية كبيرة من المعلومات وتظهر جميعا بالمساعدة ، وفي أى دراسة تحتاج لتوزيع معين للظواهر تظهر قيمة هذه الخرائط ، وأوضح أنه في المستقبل ستصبح الخرائط دراسة مقارنة . وقد استخدم الفولكلوريون الأمريكيون بدرجة محدودة البطاقات التي تستخدم في عمل الخرائط ، رغم أن الأنثروبولوجيين قد استخدموا منذ زمن بعيد الخرائط في دراساتهم لعناصر ثقافة الهنود الأمريكيين ، ويجب بالطبع أن تستخدم مبدئيا الخرائط التحضيرية ، وقد يتم ذلك بالنسبة للولايات أو الأقسام الصغيرة ، نظرا لكثرة مجموعات السكان من الأجانب الذين لم يبحث فولكلورهم بعد .

بصفة مبدئية كان عمل الفولكلوريين في ذلك تجريبيا . فقد اهتموا بالـ « ماذا » وإلى حد معين بالـ « كيف » ولكن بسبب عدة وجهات نظر غير مضمونة ، فقد تباطأوا في محاولة الإجابة على « لماذا » وبالطبع كان عليهم الوصف والتحليل مؤديا إلى دراسات تاريخية ، ومن ناحية أخرى إلى اقتراح أسئلة نظرية كثيرة هامة ، أمكن تحقيقها بعد العمل الأولى الواسع الذي تم خلالها . ولكن مثل هذه الأسئـلة قد أثارت الانتباه إلى صلة الفرد بالتراث الذي يحمله ، ومدى سيطرة تقاليد جماعته الاجتماعية ، ومدى الحرية الموجودة للتعبير

Atlas er deutschen Volkskunde (Leipzig (١)
1937-1938)

(٢) لقد فحصت هذه الأطلس في Opsata واستوكهولم

في يناير 19٥٦ .
(٣) وفي عام 1٩٥٨ عثر في بولندا أطلس التوجرافي ولكن لوجود بعض الأخطاء العلمية أحييت مراجعته وطبعه .
وقد حفرت أثناء وجودي هناك بعض عمليات المراجعة هذه وحصلت على نسخة من هذا الأطلس يد الحاج شديب إذ أنهم كانوا يرفقون توزيع هذا الأطلس قبل تصحيح الخطأ الموجود به . وهذا الخطأ سيبه تفرع اسمه الباحثين في جمع المادة وأصل من قام بمراجعتها التثبت من صحة البيانات التي جمعها الباحث .

وفي هذه الأطلس توزع ظاهرة ما على الخريطة لتوضح أماكن شيوعها مع عمل رموز لكل ظاهرة ونوع التنوع والاختلاف الموجود بالنسبة لكل مكان . ولا يمكن مثل هذه الخرائط إلا بعد الجمع الشامل للظاهرة وتصنيفها وتحليلها . (الفرج) *

وقبل ترك موضوع الأرشيف تجب الإشارة إلى مشكلة ازدواج مقتنيات الأرشيف ، إذ أن عمل نسخ فيلمية Microfilms للأرشيفات الكبيرة الموجودة في العالم هو حلم كثير من الفولكلوريين . وفي مكتبة الكونجرس يتم حاليا عمل مثل ذلك ويبدو أن العمل مستمر بالفعل لتحقيق الفكرة . فلو ظهرت كل الأرشيفات في نسختين سيكون هذا بالفعل عملا عظيما لتأمين الأرشيفات الحالية ضد أي حادث قد يحدث . والقهارى الخاصة بهذه الأرشيفات يجب أن تصور أيضا علاوة على النسخ الأصلية . ورقم وجود عدد قليل في أمريكا تمكنهم قراءة اللغة الفنلندية إلا أن ذلك لا يجعلنا نخشى عمل نسخ للمخطوطات الفنلندية الكبيرة .

إن القدر المدهش الكبير للمادة التي لابد أن يطلع عليها أي باحث فولكلورى لجمع معلومات بحثه ، تجعل من الضروري ، لا أقول فهرسة الأرشيف فحسب بل أعداد قوائم كافية للفولكلور . وهذه الحاجة أصبحت الآن موضع عناية أكبر . ففي سويسرا تنشر في الوقت الحاضر قوائم للفولكلور تحت رعاية هيئة الفنون الشعبية والفولكلور . وقد ظهرت حديثا قائمة للفولكلور الأمريكي وأسماء الانتشار تشمل أيضا الهنود الأمريكيين ، كما توجد لدى ذلك عدة قوائم سنوية أخرى .

ومختلف أرشيفات الفولكلور تنشئ نسبية كبيرة من مجموعاتهما ، وشيئا فشيئا تستصل هذه المواد للدارسين في أنحاء أخرى من العالم . ويمكن الحصول على كثير من المواد الأرشيفية عن طريق هذه القوائم . والفصل في ذلك يرجع لنظم التصنيف المتنوعة التي طورت ، وكذلك للعمل الكبير الذي تقوم به الأرشيفات ، وهذه القوائم قد أعدت بقدر كبير من المهارة ، والعمل الذي اعتادته أكثر هو ميدان الحكايات الشعبية ، وقد فحص الآن تماما في خمسة عشر أو عشرين قطرا (١) ، وتستخدم الآن فهارس تمكن الدارسين الغربيين من الحصول على مجموعات من الحكايات اليابانية المحدودة الانتشار .

وقد تحقق تطور كبير في السنوات العشرين الماضية في عمل الخرائط الصحيحة للعناصر الشعبية في ميادين مختلفة نتيجة لعمليات الجمع التي تمت بواسطة أرشيفات الفولكلور . وقبل

(١) هذه الفهارس قد نشرت في :

Thompson 1946, PP. 419-421

الفردى ؟ وصلة حامل التراث الشفاهي بجماعته ؟ وكيف يخصص فيه ؟ وماميزاته الغنية والشخصية التي تسبب القبول أو الرفض من زملائه ؟ كيف يعدل المأثور ، سواء أكان شفاهيا أم ماديا بواسطة أنماط الثقافة ؟ تلك الأسئلة بحثها الفولكلوريون وبعضها بدأ يتضح ، كما أن البحوث الميدانية والتاريخية رودهم بأساس سليم في الدراسة .

وتوجد مسائل عامة كثيرة تهم الفولكلوريين في كل مكان داخل الأرشيف وحارجه ، ولا تعتمد مباشرة هكذا على أبحاث سابقة . وبمبدأ عن السؤال العام الواسع عن البلاد التي بدأ فيها الفولكلور وسؤال عن نهاية الموضوعات الأخرى نجد مثلا مناقشات كثيرة حول الأنواع المختلفة للدراسي الشعبي (راجع تومبسون ١٩٤٦ - ص ٣ - ١٠) .

ويمكن البحث دائما عن الصلة بين الأساطير والحكايات ، وعما إذا كانت الأغنية الشعبية أصيلة أم لا ، وعن أثر التبادل التجاري في التراث الشعبي بصفة عامة . وعن أمكان تطبيق التحليل النفسي على ظاهرة اجتماعية مثل الفولكلور . ولا شك أن بعض التقدم قد حدث في السنوات الأخيرة طعنا مهادنا إلى وضع منهج سليم لدراسة الحكايات الشعبية (المرجع السابق ص ٤٢٨ - ٤٢٩) . وبما أن الأسلوب في المرويات الشعبية هو نفسه في الس ١٤٩ - ١٦١ وفي الس ٣٥٦ - ٣٥٧ ، نأجس ناحية علاقة المؤدى لها بالمؤدى لهم (راجع Von Sydow 1948, Prossin) وعلافة التراث الشعبي بعناصر أخرى كاللغة والحدود الثقافية والاعتمادية والسياسية . كما يبحث بعض الدارسين عن الصلة بين التراث الشفاهي والأدب ، وهم يساعدون بذلك على توضيح الأثر الذي تركته الثقافة الغربية في وقت ازدهارها العالي على مجموعات الشعوب الأقل احتلاطا بغيرها . وينتبه الأنثروبولوجي أو الفولكلوري عادة إلى مراحل نمو الثقافة ، مثله في ذلك مثل المؤرخ ، إذ يجب أن يتعرف على ماضي الجماعة التي يقوم بدراستها . وبمراجعة مآثر من كتب وفحص مآثر من دوريات سوف يظهر لنا مدى التقدم الذي حدث في كل هذه الجوانب

لقد فشل الفولكلوريون والأنثروبولوجيون في أمريكا في عمل دراسات منهجية كافية للثقافة المادية والعادات السائدة بين جماعات البيض الذين يتمتعون غالبا إلى أصل أوروبي . والحياة الشعبية بالمعنى الواسع الذي يستخدمه الأوروبيون غالبا ماتدو أنها

عمل مغاير ، ولكن من المرجو أن يطلع باحثونا على المسائل التي بحثها جيدا السويديون والفنلنديون والبريتنديون والفرنسيون (١) .

وفي الولايات المتحدة وأمريكا الجنوبية يحتاج الفولكلوريون أكثر من غيرهم لزيارة أوربا لدراسة الأرشيفات الكبيرة الموجودة هناك * فهناك من الممكن مقابلة رجال يبذلون أعمارهم في عمل دراسات خطيرة للفولكلور وكذلك ليتعلموا كيف ينظم البحث الفولكلوري بطريقة مهمة . ونحن نحتاج لعدد كبير من الجامعيين لدراسة مختلف الجماعات في أمريكا . فنحن مثلا في حاجة لدراسة فولكلور جماعات المهاجرين الحديثة . وهذا يحتاج إلى أشخاص على معرفة بثقافة ولغة هذه الجماعات (٢) ولدينا الآن في أمريكا مجموعة طيبة من مجلات الفولكلور (٣) ، كما أنهم سوف يؤدون عملا أحسن بالتحرف على الفولكلوريين في العالم ، والحصول على بعض الآراء العالية . كما يمكنهم على وجه الخصوص الاستفادة من زملائهم في معرفة بعض الموضوعات الفولكلورية الأصل من بحوثهم . وعلى باحثينا الفولكلوريين بدل كل جهودهم لمشاهدة العمل الفولكلوري يقوم به الباحثون السويديون أو الفنلنديون أو الأمريكيون أو الفرنسيون أو الأستراليون أو الأوروپيون وربيعهم في العمل هنا في بلدنا . أن نشاط الفولكلوريين قد استمر بالطبع سواء هنا أو في الخارج دون اهتمام كبير بما بهم زملائهم في ميدان الأنثروبولوجي أو يتصل بأبراهيم فيما يقومون به من عمل ، وهم على أية حال إذا راجع شخص مآثرهم فإنه سيجد ثمة مشاكل معينة تماثل مشاكل الأنثروبولوجيين . وقد كان تطوير الأرشيفات لمجموعات الدارسين *

(١) لقد عقدت حلقة بحث مثالية لمناقشة هذه الموضوعات في سبوت لاندينج ، من ١١ إلى ١٢ من مايو ١٩٥١ في Laos Vol. II ، سيظهر تقرير هذا المؤتمر في (٢) وتغريب الجامعيين كنقطة التقاء في بلدان كبيرة (٣) مثلا دكتور Dr. Jonas Balys رئيس أرنه فولكلور الليتواني قد قام بعملية جمع مثمرة في الليتوانيا الموجودين بالولايات المتحدة (٤) أهم هذه المجلات The Journal of American Folklore New York وهي تصدر منذ ستين عاما ودوريات أخرى مثل Folklore and Western Folklore Quarterly, Midwest Folklore وهذه المجلات تبرز منذ أربع سنوات لجنة مركز الفنون الشعبية ويمكن الاطلاع عليها .

وهناك ميدان آخر هام لعمل الفولكلوري قد يكون أكثر أهمية بالنسبة للأنثروبولوجيين : هو تصنيف وتحليل الماثورات ، فبعض هذه التصنيفات مثل الموجود في السويد وايرلندا يتضمن كثيرا من الثقافة المادية والتقاليد الاجتماعية التي تتشابه مع التصنيفات التي يستخدمها الأنثروبولوجيون . ومنها كان الأمر فعمل الفولكلوري بصفة خاصة في دراسة الحكايات والتقاليد والمعتقدات والموسيقى سيكون ذا أهمية مباشرة بصفة عامة للدراسة الأنثولوجية والدراسات الفنية لموسيقى الفلاحين الأوروبيين أو سكان الجبال الأمريكيين تشمل نفس عمليات التحليل المعام التي تستخدم لدى سكان وسط أفريقيا أو الهندو الأمريكيين (١) ، وتلك الدراسات الفنية متخصصة جدا وخارجة عن قدرتي ، ولكن تطورها واستخدامها هو موضع الاهتمام العادي لعولكلوريين والأنثروبولوجيين .

وتوجد النصوص الشفاهية التقليدية - حكايات وأساطير ومعتقدات - في جميع أنحاء المعمورة وفي كل ثقافة . والأنثروبولوجيون ليسوا في حاجة للتذكير بوجودها في أي مجموعة بشرية فبدونها ، كما أن الفولكلوريين بدونها ، فهم يفتقدون المرويات ودراساتها باستمرار في الميثافيزيق التي لها أدب مدون . ومن وجهة النظر العالمية يبدو أن هذه الشفاهيات موجودة في أبسط الثقافات وأعدها .

واحدى الاهتمامات الهامة للدارس مثل هذه المادة هو الكشف عن كيف تتغير بمرور جملتها من وضعها في ثقافة بالسية لمعها العالم . ولكن عبرت

(١) راجع الإيضاح الثاني عام بها جورج هيردج
Researches of Hornbostle. Carried on in American by George Herzog.
 وجورج هيردج هو أحد أساتذة الفولكلور المصنفين وله سنة ١٩٠١ ومن أهمي دراساته الفولكلور والموسيقى الشعبية وأبديته درس في الأكاديمية الجيرية لموسيقى يودايسم من ١٩١٧ - ١٩١٩ وبعلمه الذي للموسيقى بترلين من ١٩٢٠ - ١٩٢٢ . وفي جامعة برلين من ١٩٢٢ - ١٩٢٤ . كما قام بالعمل أيضا معاهد لارتيف أسطوانات كولومبيا من ١٩٢٥ - ١٩٢٩ وحصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة كولومبيا سنة ١٩٢٨ وفي العام ١٩٣٢ من ١٩٣٢ . ثم قام بالعمل في جامعة بيل استلدا مستلدا للأنثروبولوجي ثم عمل استلدا للأسانثروبولوجي بجامعة كولومبيا من ١٩٤٨ . وبعلمه أديانا منذ سنة ١٩٤٨ كما أنه من سنة ١٩٣٠ - ١٩٣١ في الإيضاح التي قامت بها جامعة سكتاير في سقته ليبريا (المترجم) .

الدارس من هذه المشكلات يجب أن تكون لديه مراجع كافية سبب . كما يجب أن يكون في مقدوره تحديد ما من النبات ويصنفه في مجموعته العالمية الكبيرة . وقد يوجد هذا الجزء منفردا بذاته أو مشابها لشيء آخر معروف في مكان آخر .

ومن خصائص المادة المروية أنها تتكون من موضوعات رئيسية لها معنى أو اهتمام كاف يجعل الراوي يتذكرها أو يحفظها ، ومثل هذه الموضوعات الرئيسية قد تكون أحداثا بسيطة ذات صورة بسيطة ولكنها كافية لتثير الاهتمام (الثعلب خوى الدب لصيد السمك خلال التلج بذيله) . . . وقد تكون أشخاصا ، أو مخلوقات ، أو أشياء أخرى ، بطل أسطوري Culture Hero ، طائر خيالي أو حجر سحري ، أو شيئا خالدا وراء الحدث ، أو مكان (العالم الآخر) ، أو عادة اجتماعية (تجنب الحياة) أو معتقدا مقيولا ، وهذه الموضوعات الرئيسية Motifs هي المادة التي تتكون منها المرويات في كل مكان . لذلك يمكن تحليل كل القصص سواء كانت بسيطة أم معقدة إلى موضوعات رئيسية . كما أن عالم كبير لها . والتي مشغول بها . في جميع أنحاء العالم . فمدرس الموضوعات الرئيسية Motif Index ١٩٣٠ الذي اعتقد أنه من أهم مراجع الموضوعات ، فإذا صح مع مثل هذا النهج يجب أن يوسع باستمرار حتى يتيح مقابلة الظروف والاحتياجات المتغيرة .

وبتحليل مثل هذا ، يمكن للشخص أن يرى البسيط ما يتعامل معه في حكايات أي جماعة - إلى أي مدى هي متميزة بذاتها ، وإلى أي مدى تشترك مع غيرها . وقد شجعت باحثون في أنحاء مختلفة من العالم على الاعتقاد بصلاحيه هذا التصنيف ، ولأشك أن مثل هذه الموضوعات الرئيسية المفصلة أن تكون نهاية بالطبع في حل ذاتها سواء بالنسبة للباحث الفولكلوري أو الأنثروبولوجي ، فقد يهتم بتدخل الموثقات التي تكون الحكايات الكاملة التامة وفي القصص البسيطة التي تحذى على نقطة رواية واحدة فقط سوف يتساوى طراز الحكاية Tale Type مع الموضوع الأساسي Motif ولكن بصدد قصص كثيرة تكون الموثقات هي التي تشكل الماثور الثابت ، فتتساو الحكاية يكون

ككل ، وتصنيف مثل هذه الحكايات المعقدة ليس سهلا تماما مثل تنظيم الموضوعات الرئيسية ، لأنه من الصعوبة بمكان تحديد نقطة بالضبط تبدأ هم من غيرها لتوضع داخل الإطار العام للتصنيف . . ولكن رغم هذه الصعوبات النظرية ، فقد أثبتت القسامة التي وضعها أداني مسنة ١٩١٠ للفرز الأساسية لحكايات أوروبا وغرب آسيا صلاحيتها للاستخدام العملي (١) .

(١) اتى أداني (١٨٦٧ - ١٩٢٥) هو أحد علماء الفولكلور الفنلنديين وأول من طور المنهج الجغرافي التاريخي في أبحاث الحكايات الشعبية . وأول من وضع تصنيفا للحكايات الشعبية لى سنة ١٩١٠ نشر قائمة منه فيها كل أنواع الحكايات المنسوبة في ثلاثيات الأوروبية وأعطى لكل نوع من الأنواع مكانا . ونشر ذلك في العدد الثالث لسنة ١٩١٠ من مجلة F.F.C. 3-1920 التي تصدرها هيئة الفولكلور بفنلندا - هلنكي تحت عنوان Communications Folklore Fellows وماركات تصدر الآن . ومنذ هذا الشهر بدأت تصل أعدادها من سنة ١٩٦٢ مكتبة مركز الفنون الشعبية بالهامبره (٢) هذا الرأي يرد على Theodor Bendy

بالنسبة لهنده ، أما بالنسبة للهنود الأمريكيين فيرد ذلك الى Franz Boas وليسودر يسي (١٨٥٩ - ١٩٤١) هو صاحب نظرية هجرة الحكايات الشعبية من الهند إلى أوروبا . ولحقه بحث في هاتواير بألمانيا وثقفي تعليمه في برلين وموسكو وأثينا . وهو أحد أساتذة اللغة السنسكريتية وقته الفلكلور والكتابة . ومنذ سنة ١٨٨٦ الى ١٨٨١ شغل كرسي استاذية اللغة السنسكريتية وعلم اللغة المقارن . وقد أمضى حياته كلها في عمل دراسية مقارنة للغة السنسكريتية واللغات الشرقية الأخرى ودراسته الأساطير . وقد دلى أنق أداني على صحة النظرية البنغية التي ورد أصل كل الحكايات الشعبية للهند . وأن كان في نفس الوقت دلى على وجود حكايات شعبية خاصة يسكان أوروبا الغربية في الصور الوسطى كما أتى أثرى فورا كبيرا أيضا على انتقال الحكايات الشعبية من الشرق للغرب في صيغ محلية (وراجع أداني الذي ذكر فيها كيف)

لما قرأوا يواس أحد علماء الاثنوبولوجي والانتولوجي لغة وله في ألمانيا سنة ١٨٥٨ وثقفي تعليمه في كل من هايمبرج وبون وكيبيل في الة من ١٨٧٧ - ١٨٨١ ، ثم من ١٨٨٢ - ١٨٨٤ قام برحلة علمية في Baffin Land ومن سنة ١٨٩٦ الى أن تقاعد في ١٩٣٧ وكان استاذ الاثنوبولوجي بجامعة كولومبيا بأمریکا ، كما اشتغل في الة من ١٩٠١ - ١٩٥٥ بالتحف الأمريكية للتاريخ الطبيعي .

وقد نشر عدة دراسات غير الأبحاث التي قام بها مع تلاميذه ومن مؤلفاته : Indianische Sagen 1895.

Sagen وهو نوع من الحكايات الشعبية التي تعود أجدادها حول تاريخ الطبيعة

Social Organization and Secret of the of the

ان فهرس طرز الحكايات لا يمكن أن يكون ذا فائدة ترحى الا في ميدان المانورات الجارية بالفعل . وأنه من المتعذر بالنسبة للشعوب الأوروبية وشعوب غرب آسيا بسبب انتشار تأثيرهم في أنحاء أخرى من العالم . ولكن بالنسبة لطرز حكايات المواطنين بأفريقيا أو أمريكا الشمالية مثلا ، يكون من الضروري عمل تصنيف خاص بهم لأنه بالنسبة لهنود أمريكا الشمالية قد تم تصنيفهم ، ولكن حسب علمى لم يتم هذا العمل في أنحاء أخرى من العالم .

وتدخل تصنيفات الموضوعات الرئيسية Motifs مع الطرز Types ذو فائدة خاصة للفولكلوريين بسبب توسع ما يسمى بـ (تشرنج) الحكايات الشعبية لأى جماعة بشرية خاصة ، وهذا التداخل يظهر لنا مدى لبونة المادة المروية ومدى تبلورها في وحدات أصغر أو أكبر ، ففى حكايات الهند مثلا ، بناء على تحليل موضوعاتها الرئيسية وطرزها (راجع مثلا Emeneau ١٩٤٤ -

١٩٤٦) نظرا لكثرة الجماعات البشرية في الهند نجد الحكايات الكاملة تحتوي على تكرار الموضوعات الرئيسية ، كما نجد إن ليس لها شكل محدد بدرجة تجعل التحليل الذى يحاول عمل فهرس لطرزها بلسن حق فلكلور . ولتحليل المائل لحكايات الهنود الأمريكيين يمكن ذلك يظهر وجود عدد مقبول لقصة

مجددة جدا ، تعتمد بسبب انتشارها الواسع وراجع توميسون (١٩٢٩) ، وذلك النتائج لها أهميتها حينما يتذكر الإنسان أن الهند توصف منذ زمن بعيد بأنها الأم الأولى لختلف أنواع الحكايات الأوروبية ، كما يقال يقيم أنها متدفقة أكثر من حكايات الهنود الأمريكيين التي توصف بالناسك (٢) .

كما نشر في سنة ١٨٨٥ أعمالا أخرى من Baffin Land The Central Eskimo (1888) وفي الة من سنة ١٨٨٨ - ١٨٩٢ نشر دراسات عن :

- (١) Indians British Columbia,
- (٢) The mind of primitive man (1911)
- (٣) Kultur Und Rasse (1913),
- (٤) Taimish Mythology (1916),
- (٥) Anthropology and Modern Life (1928),
- (٦) Race, Language and Culture 1940.

كما أنه أحد مؤسسى جمعية الفولكلور الأمريكية التي أسست في سنة ١٨٨٨ وكان يشغل منصب السكرتير العام بها ونشر بمجلتها عدة مقالات وأول عدد منها كان في أبريل ١٨٨٨ وفي الأوامر ١٩١٠ و ١٩٢٢ و ١٩٢٥ شغل منصب رئيس الة الجمعية (المخرج)

لم يرحب الأنثروبولوجيون بدراسات الفولكلوريين التاريخية الجغرافية، غير أنه يبدو أن الفولكلوريين منذ الآن فصاعدا قد نظموا عملهم بدرجة تمكنهم من دعوة غيرهم لمراجعة هذا العمل . أما بالنسبة لهؤلاء الأنثروبولوجيين الذين يهتمون بتاريخ أشياء مميزة، كأدوات العمل، والمعتقدات، والعادات - أكثر من اهتمامهم بدراسة كاملة لثقافة معينة - فإن معرفتهم ولو بكيفية استخدام أفضل الدارسين للحكايات الشعبية، والمنهج التاريخي والجغرافي قد تكون لازمة ومهمة لعملهم وربما تكون ملائمة لهذا العمل مباشرة .

إن دارسى الفولكلور يجتهدون عادة مع دارسى الأنثولوجى لإيجاد حل لمشكلة الأسلوب لى العمل ولكن جهود الباحث الفولكلورى ظلت مجهولة من أمد بعيد ، إذ كانت هذه المشكلة ملقاة دائما على عاتق الدراسات الأنثروبولوجية ، فى حين كان العمل القيم للفولكلوريين هو أماكن تنظيم الأرشيفات وإيجاد طريقة الجمع المنهجية وتحليل المواد الشفهية .
روضع مناهج بحث الحكايات الشعبية .

المراجع

- AARNE, ANTTI 1910. Verzeichnis der Märchentypen (FF Communications 3) (C. N. E. N. H. EMENEAU, MURRAY, B. 1944-46. *Kota Tales* 4 vols. Berkeley : University of California Press.
- O'SULLABHAIN, SEAN, 1942. *A Handbook of Irish Folklore*. Dublin : Educational Co. of Ireland.
- SYDOW, C. W. Von 1948. *Selected Papers on Folklore*. Copenhagen : Rosenkilde & Bagger.
- TAYLOR, ARCHER 1951. *English Riddles in Oral Tradition*. Berkeley : University of California Press.
- THOMPSON, STITH 1929. *Tales of the North American Indians*. Cambridge : Harvard University Press.
- 1937-38. *Motif Index of Folk-Literature* 6 vols. (F F Communications.) Nos. 106-9, 118, 117; also "Indiana University Studies," Nos. 96-97, 100, 101, 105-8, 108-10, 111-12) Helsinki and Bloomington, Ind.
- 1948. *The Folktale*. New York: Dryden Press.
- 1948. "Folklore in South America," *Journal of*

وقد يحتاج ، فى نواح أخرى من الثقافة إلى تحليل الموضوع الرئيسى والطراز ، أكثر من الماثورات الشفهية ، رغم العلم بأنه لا يمكن اقتباس هذا التحليل . وفى ميدان المعتقدات والعادات ، توجد وحدات أساسية تشبه الموضوعات الرئيسية، وكثيرا ما تكون ارتباطات معينة قد أثارت منذ أمد بعيد انتباه كل من الفولكلوريين والأنثروبولوجيين .

وفى خلال نصف القرن الماضى حدث نشاط آخر لدارسى المرويات الشعبية حقق تطورا فى مناهج دراسة المراحل التاريخية لإكمال قصة معينة (راجع تومسون ١٩٤٦ ص ٤٢٨ - ٤٤٨) ، وهذا المنهج الجغرافي التاريخى لأغراض فيه ، إذ أنه استخدام منهجى للأسس التى يستخدمها كل الذين يفرمون بالدراسات المستفيضة نظرا للتحليل الدقيق للحكاية من خلال كل أجزائها ، وأنه بفحص تنوعات كل نص منها ، قد حدث اقتراب من طراز لمرعى لفرضى Hypothetical archetype ، يعرف دائما بأنه كيان نظرى محض) وبالنسبة لهذا الطراز الفرضى توضع دراسة عن الروابط الأولية لهذا الطراز الفرضى وكل النصوص الممكن الحصول عليها . والهدف من ذلك هو إعادة الحياة لتاريخ حياة المرويات (النصوص الشفهية) .

وإن التعميم غير المفسر المفسسون الذى يقوم به هؤلاء الذين يستخدمون هذا المنهج ، قد وجه دارسى الحكايات الشعبية نحو معرفة حدوده والعمل على تحسينه . فهو طريقة لاحتضار كل الوقائع المتشابهة التى قد تبلغ مئات النصوص من قصة واحدة أمام الباحث ، بطريقة واضحة غير عادية ، وهذه الطريقة لاتحول بينه وبين حرية استخدام كل مساعدة أخرى يمكنه الحصول عليها، مثل معرفته بالتاريخ ، واللغة، والثقافة، والحركات الدينية وغير ذلك، وبصفة عامة



فرساة راعية



أصابع عسسر من لحم .. ودم
فوق أصابع عسسر
من خضب ...

أصابع عسسر تلهو فوق المعزف ...

تقبله في استنهاء ... في خنان ..
تنزع اللحن من بئر

خفوت في فراوى السحيق ...

عسسر أيد فوق أقواس الكمان ...

كأنها يد أمام عسسر هرايا ...

يجعلها شيطان العبت ..

طبول تفرق في لحن يرتفالي ...

فوق ليريق أزرق ... لا ينهوى ..

و ترفض ذقن فوق كفى ..

وتقبل من تنفق اللحن ...

كعصفور أبيض من أنامل عا شرفة

وتنقى شموع السماء حول القمر

في ميلاد الزمن ...

كل النجوم تنهوع وسبنونا ..

الدقوف تبيع في بفع حراء

صوت الدقوف فرساة ماجنة ... كالزائف

فيلسأل اللحن إلى أحماق ...

فوق أطراف الأنامل ...

ويغوص إلى بعيد

ويعود

على صفحة البحر الكبير ...

* * *

أ نزلت من عيني دموع ..

على كره في ...

سا خنة



وبللت تنشق الأمانة ...

وسالت فوق كلّي ...

ونجست منها فرساق ...

ورائحة الهواء يفسح

وفي السماء سحر كثيرة

وفوق الطريق كلمات لها أرجل عديدة .

وبين عبق صورة أحبينها ..

* * *

مأذن ورووس تجبل ..

ذكربان وتهموح ..

وفوق المائدة رجايلة مبنورة ..

في قلبها غصن أخضر ...

وهيون سياهوة ...

ووجدان قناد ...

وكفوف لثشق في محراب البللوس

ونحن الملعطف من كلمات

وتساءل لم نسان نفس

وسجاية حائرة تظل الزمن ... والمكان ...

أنا أحب الخير ... وحريق ...

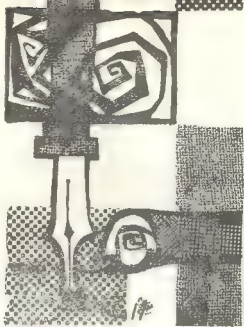
ولحن السهر فوق أجنحة الكروان ...

ولالوم ...

وأصابعي تنفاه تلتهم الورق

وتسكب الحب

* * *



الذن القصصى فى أدب أمريكا اللاتىنىة

بمعلم
الدكتور محمود على مكى

به من هذات عصىة يصل التهورل والاسراق فىها
الى حد السط والفروج عن المقول ، وذلك هذه التناسبة
ان تلك الانصاصى إلى ابل عليها التسمب فى نوم واضجاب هى
الى سقى بها بعد ذلك الكاتب الاسبانى الكىبر « سىرفانتس
Cervantes » فى لىمة الهذانة « دون كىخوتى دى لانشا »
هكذا كان أول إنتاج أدبى ظهر فى أمريكا اللاتىنية ، والواقع
انه لا يجوز لنا ان نسمه إنتاجا أمريكيا بمعنى الكلمة ، اذ ان
من كتيوه انما كانوا من الاسبان الفالين ، لم انه ليس ادبا
خالصا ، بل هو أدب تاريخى او تاريخ ادبى لمتزوج فيه الحلقة
بالخيال ، وهو شبيه من وجوه كثيرة بالحب الفالدى والفتوح فى
تاريخ ادبنا العربى ، ولا سيما فى القصص المتعلقة بفتح
الاندلس بوجه خاص .

اما الادب بمعنى الكلمة فقد تأخر ظهوره فى أمريكا اللاتىنية
فقد كان الاسبانون فى شغل عنه بالشاغل الكثرة التى تربت
على فتح العالم الجديد وتوطيد الحضارة فيه ، ثم بالانكسات
التي صاحبت صراع القارة الجديدة فى سبيل التصرف
والاستقلال ، اما اهل البلاد فلم يكونوا قد بلغوا من النضج
الذائقى ما يستطيعون ان يكتبوا به « دبا » له حلق من
القيمة . ولهذا قلنا لا تكاد نجد حتى القرن الثامن عشر مضا
ادبيا يستحق الذكر ما يدخل فى باب القصة .

لقد ان هناك كىبا وصلىة يمكن ان تعتبر لعهدا للادب
القصصى ، مثل « مرشد الصيبيان فى هذابة السالين من
بورنوس ايرس الى كىما El Caminante de los Caminantes
desde Buenos Aires hasta Lima » وهو كتاب شبيه بما
الله الرحلة والجغرافيون العربى لخصت
موان « المسالك والممالك » بما فيها من اوصاف لمادات الشعوب
واحوال مجتمعاتها ، يشغل ذلك كثير من وصف الغرائب وتواد

فى سنة ١١٩٢ وصل كريستوفر كولبس (كريستوبال
كولون كما يسمى بالاسبانية ، الى جزر بحر الكارىبى مستكشفا
بذلك مائلا جديدا هو القارة الأمريكىة الى عالم الانسان
بفتونها حينئذ جزر الهند اىوا اليها من الغرب كما قالوا لمسبون
اليها متغلدين طريق الشرق . ومنذ ذلك التاريخ ثابتت حركات
اسبانيا لاستكشاف اتحاء القارة الجديدة واستعمارها ، وانقص
ذلك من الاسبانين جهودا شاقة فاسية استغرقت القرون
السادس عشر كله حتى لوحد الحكم الاسبانى فى أمريكا الجنوبية
كلها - فيما عدا البرازيل - والشرق الجنوبى من أمريكا
الشمالىة : من فلوريدا الى كاليفورنيا .

ومع هذه المحلات المتكررة نقلت اسبانيا الى المصالحام
الجديد لغتها وديانتها ودماء آبنائها ، لم ثقافتها وادبها وان كانت
أثرية جموع المهاجرين الى أمريكا فى ذلك الوقت من الفاسمين
والجنود الفانحين من لم يتج لهم نصيب كبير من الثقافة .
والذا كنا نتحدث عن « ادب » أمريكا اللاتىنية الناطقة
باللغة الاسبانية فمن الطبعى الا نتطرق فى هذه الفترة الأولى
التي اعطيت الفتح الاسبانى أدبا بمعنى الكلمة ، وكل ما لجد
هناك هو رواية أحداث الفزو التى قصها بعض من كان يرافق
القواد الصكرين للمسلمين بمهمة الفتح . ومن ذلك رواية
الرحلات الاستكشافية والتسويح التى قام بها « كولبس »
و« ايرلان كورتيسHernan Cortés » فالج المكسيك و « بيترو
Pizarro » فاتح برب ، وهى روايات لكسبل فى باب التاريخ
وان كانت تاربطا انصبه بالقصص لما فيه من مبالغيات
وهروب عن التعريف لجسلة انصبه وما كان شائعا فى اسبانيا
فى ذلك الوقت ما اصطلاح على تسميته بـ « الحكب الفروسية
Libros de Caballeria » ونصى بها تلك الاصصى الغرافية
من أبطال تشغل ليهم الفضائل البشيرة جماء وما لىوا

ولم يموتوا يطالبون ناقل من الاستقلال الخاص الذي لا رجعة فيه .

وعقب ذلك رد فعل عنيف ضد إسبانيا وكل ما يمت إليها بصلة ، هذا على الرغم من الدماء الإسبانية التي كانت تجري في هرق امل تلك الفترة ، واللفة الإسبانية التي كانتوسليمهم الوحيدة للتفهم ، وأدى هذا الوضع الى اليابهم منذ أواخر القرن الثامن عشر الى الأدب الأوربية الأجنبية ينهون مناعهاوا ويرزون بذلك لما يفهم من إسبانيا التي سبقتهم بالإعراق والاحتقار . ولو أننا ألقينا نظرة على الأدب القصصي السدي راجت سوفه في بلاد أمريكا اللاتينية في ذلك الوقت لوجدنا في طبقة القصص التاريخية التي جاد بها قلم « السير والتر سكوت Walter Scott » والتي نسج على متوالها بعض الأدباء الأوربيين الآخرين ، ولربما أن الفلود الأكبر على أدب أمريكا الإسبانية هو الذي يسطه أدباء فرنسا منذ منتصف القرن الثامن عشر ، وفي مقفحة هؤلاء الإسكندر ديباسي « الأب » وبونسون ديبريل Ponçon Terrail « مونتبين Montepine » لم نأيد هذا النقود في هل نتاج الأدبي الفرنسي الكيس فكتسور هوجو الذي عكف الأمريكيون على ترجمته من الكيسك اليشيلي وكذلك لامارتين الذي كان أعجابهم به يلقو كل حد ، وأنه لمن الطريف أن نلاحظ أن بعض العبارات التي نلصق على الصالة الاجتماعية مما نراه شاميا في كتابات فيكتور هوجو قد استغدت لا في الجالول الأدبية فمسميات ، وإنما كذلك في خطب السن وفي مقالات الكتاب والصعطين ، بل وصل الحال الى حد النحاش في سبالة بعض مواد المسابير والقوانين في هذه البلاد ، حتى كولومبيا التي تعتبر أكثر بلاد أمريكا اللاتينية مخالفة الى الإرجاء الإسباني التقليدي لم تكن بمنجاة من أثر تلك « الغريبة » العكبة الشاملة .

وبن نرى الى جانب ذلك حملة شديدة على الأدب الإسباني وصلت في بلد مثل الأرجنتين الى حد أن بعض كتابها وهو « مانويل غاليفز Manuel Gálvez » قام في سنة ١٨٢٥ مناديا على لسان نطل إحدى قصصه بأنه « لو استناعت لسنيدل بلغة بلاده الإسبانية اللغة الفرنسية »

الاتجاه الروماني :

ومن هنا اتجه الأدب الأمريكي الى التسبطل من ارتباطه بإسبانيا والتحرر من ربة أدبها ، وذلك بالبحث في أصقال حياته وبيئته من التعبير الفني ، وكان هذا يتفق في الحقيقة مع الاتجاهات الرومانسية التي غلبت على الآداب الأوربية في القرن التاسع عشر ، ومن هنا نلصق الى تلك النتيجة الغربية : وهي أن الأدب الأمريكي في رغبة التخمعة الى الخلاص من نلود اللافة الإسبانية كان يسير في نفس الطريق التي سلكتها هذه الثقافة ، إذ كانت هي أيضا تعاني التثار الأوربي الصام النازع الى الرومانسية ، وهكذا يلقى أدب أمريكا اللاتينية بالأدب الإسباني يوم أراد الخلاص منه ومن تأثيره .

ولقد ساد الأدب القصصي في هذه البلاد خلال القرن التاسع عشر نوعتان : الأولى متحررة تنادي بالشوة الى الإذواح السياسية التي أعقبت الاستقلال ، ولأن هذا لمرة لكفصالح أحرار الفكر الى الدكتاتوريات المستبدة التي ودلت الاستعمار الإسباني في السيطرة على معابر البلاد ، وكان من أشدها

الأخيار ، ومؤلف هذا الكتاب شخصية قريبة لم يتمكن المؤرخون من الكشف من حقيقتها ، فهو يسمى نفسه « كالبيروستاماتي Calbio Bustamante » القبط بيكونكولور كودو Concolorcorvo وقد طبع كتابه في « ليجا » عاصمة بيرو على أرجح الأقوال في سنة ١٧٧٢ ، والاتجاه العام الخالب عليه اتجاه شمسبي ساجر يشبه ما نراه في القصص العزلية التي نعرف في الأدب الإسباني باسم Novela Picaresca وهي قصص قصيرة تنمذ حول شخصيات تنتهي في الخالب الى طبقات اجتماعية وعقيدة ومحول ما توفيه من مغامرات في سبيل لفة العيش ، وهذا الجانب من الأدب الإسباني هو الذي ألبت الباحثون المحدثون أنه قد تأثر كثيرا بأدب القامات المصرية الذي كان له في الأندلس ذبوع عظيم منذ أن عرفت في هذه البلاد مقامات البديع الهيداني والحري .

صحيح أن ما جاد من هذا الكتاب وما اشتملت عليه من القامات العربية يمكن أن يعتبر أدبا قصصيا بالمفهوم الحديث لهذا التعبير ، ولكنه كان تمهدا طبعا للافة وانتهى اليها في أدب الفرنسيين سفا وقد طوره ويود عندما - لسوء الحظ - ما عني المناوون به أسهم من إغداه معرضا لبحرهم في علوم الافة وغريب اللالاف . أما في أمريكا اللاتينية فقد اشتملت منه أديابا ، إذ استعذت القصة الأرجنتينية من أبطال هذه الاحاديث ما نراه بعد في الأقاصيص التي تخذ بطلها من شخصية ساكن السوول الذي يعرف باسم « الجاوتشو El Gaucho »

وتلاحظ أخيرا أن بيئة هذا العالم الجديد الذي اكشبهه أوروبا قد باشرت على الآداب الأوربية نفوذا كبيرا خلال القرن الثامن عشر ، فقد كانت ذنبا جوفية ذات برين إخاذ ، ولهذا فقد كانت مصدر الهام للأدباء الفرنسيين ، ووضعت حدب بشمال العصر الروماني ، ومن أمثلة ذلك في نراه في « لوليفي لوليفي بيرو ومجتمعاتها القديمة والأوضاع العلمية والنفسية الجهر في مقالات لونتاني Montaigne ، وفي قصص فوكير مرمونتال Marmontal ، وفي إنتاج مارمونتيل Marmontel مثل كتابه من شص « الإنكاس » سنة ١٧٧٧ وهم أهل بيرو من الهنود الذين ألقوا حضارة مزدهرة في هذه البلاد قبل التبح الإسباني لها .

القصة في القرن التاسع عشر :

قلت أمريكا اللاتينية فانية في الأدب اللفهي حتى أوائل القرن التاسع عشر ، وهي السنوات التي استغلت فيها هذه البلاد التحرر من الحكم الإسباني واللفر بالاستقلال « وتشير بيده المناسبة الى أن استقلال جمهوريات أمريكا اللاتينية لم يات نتيجة لرغبة من شوبها في الانفصال عن إسبانيا ، بل لعكس ذلك . فقد كان كثير من أبطال الاستقلال يدعون في أول الأمر الى الانسراج في « الوطن الأم » انتماجا كعلا ، والقا لجنذا مثيلة تشوبهم من أجل التناوض مع السلطات الإسبانية حتى يصلوا الى التسوية الكاملة بين الأسسبان وأهل البلاد في الحقوق والواجبات ، ولكن ساسة إسبانيا في ذلك الوقت كانوا من التمرجف وقصر النظر وسوء التعبير بحيث اعتبروا ذلك تقاولا وجرأة على سمة الإمبراطورية التي لم تكن الشمس نلعب من أملاكها ، وماذ هؤلاء الممثلون بمرارة الطلاند وخيبة اليد المذمومة التي لم تجد في « الوطن الأم » من يشد عليها في عطف ومودة . . . وهكذا اتلقوا الى دعاة الانفصال الكامل ،

بطشا واجهانا حكم الجنرال خوان مانويل روساس Juan Manuel Rosas
في الأرجنتين «بين سنتي ١٨٢٥ و ١٨٦٠» أما
الثانية فكانت لسدو في الأدب إلى الانقسام بالمواضع
والإحساس الإنسانية والاعتناء بالطبيعة وتصور نولدها في
حياة البشر .

ومن ساج هذا الأدب الرومانسي القصص في أمريكا اللاتينية
ثلاث قصص تستحق منا وقفة هسيرة :
الأول هي « أماليا » Amalia سنة ١٨٥٥ للكاتب الأرجنسي
خوسيه مارمول José Marmol (١٨١٧ - ١٨٧١) (١)

والثانية « ماريا » Maria (١٨٦٧ - ١٨٧٧) للكاتب
الكولومبي خورخي إيساسي Jorge Isaac (١٧٢٧ - ١٧٩٥) (٢)

والثالثة هي « كليمنسيا » Clemencia « سنة ١٧٩٦ »
للكاتب المكسيكي « إغناسيو ما نويل التامبائو » Ignacio
Manuel Altamirano « ١٨٢٤ - ١٨٩٢ » (٣)
أما « أماليا » فقد أسلمها مؤلفها من واقع تاريخ بلاده
لحكم طغاة الأرجنتين روساس وفي ظل الإغراب الذي كان
يسيطر جناحه على البلاد ، وتبدأ الرواية بكفاح البطل الشاب
« أدواردو بلگرانو » ضد حكم الطغاة ، ولكن أعوان هسلدا
يصبونوه بجرائح كثيرة ، فيجعله الفرار إلى بيت « أماليا سات »
وهي امرأة جميلة لتسكن به وتسهر على شفاعته من جراحاته ،
وتنتهي العلاقة الغرامية بينهما إلى الزواج سرا ، ولكنه التيه
على الحرب ، ولكن أعوان الطغاة لا يبلتون أن يهدوا إلى الحب
الذي استقرأ فيه ، ويعود القتال بين الطرفين ، ولكن
الفرقة إلى لا تكافأ فيها تنهي مسرح القدر .
وتدور قصة « ماريا » حول موضوع قرأنا في الأدب

(١) ولد خوسيه مارمول في بونوس آيرس ، وكان منشد
صفوه مشتتلا بسياسة بلاده معارضا للنظام الدكتاتوري الذي
فرسه « روساس » إلى الأرجنتين ، وفي سنة ١٨٢٩ المسمى
العقبى عليه وكان طالبا بمد في الجامعة ، ففجأ إلى موتغديو
(عاصمة أوروجواي) حيث استقر كثير من اللاجئين السياسيين
في بلاده ، وهناك نشر مقيم كتبه ، ثم رحل إلى رودويجانيرو
(البرازيل) ولم يعد إلى وطنه إلا بعد سقوط الدكتاتور روساس
سنة ١٨٥٢ ، وهناك عين عضوا في مجلس الشيوخ ، ثم سفيرا
بلايه في البرازيل ومديرا للمكتبة الوطنية في بونوس آيرس
سنة ١٨٦٨ ، وكانت وفاته سنة ١٨٧١ .

(٢) ولد خورخي إيساسي في « كالي » (كولومبيا) من
أب يهودي الأصل اعتنق الكاثوليكية وأمه إسبانية ، ودس في
بوجوتا ، وشتر أول ديوان شعر له في سنة ١٨٦٤ ثم قصة
« ماريا » بعد ذلك ثلاث سنوات ، وانتخب نائبا في البرلمان
عن حزب المحافظين بين سنتي ١٨٦٦ و ١٨٦٩ ، ثم انتقل إلى
حزب الأحرار ، وعين لفضلا لكولومبيا في شبلي بين سنتي
١٨٧١ و ١٨٧٢ ، ثم مفتشا على التعليم في وادي « الكاوكا »
حيث هو مسقط رأسه في سنة ١٨٧٥ ، واشترك في الثورة
التي أعلنت في منطقة « أتاتيك » في غرب كولومبيا وطرد
بسبب ذلك من منصبه في مجلس النواب سنة ١٨٧٩ ، وبعد ذلك
التاريخ احتزل الحياة السياسية حتى وفاته سنة ١٨٩٥ .
(٣) ولد في « كستلا » سنة ١٨٢٤ ودرس في مدرسة

بهذا ، وهو مستمد من حياة المؤلف نفسه أيام غرامه في صباه
الكبر بمدة فريية له تربت معه ، وفي الرواية وصف دقيق رائع
لبنة وادي « الكاوكا » الذي درج المؤلف بين جنياته ، والقصة
بسيطة الحوادث إذ لا تزيد على وصف المغامرة الفسارامية إلى
جانب من روح سبلي لساب صفرين : « أفرام »
و « ماريا » خلال تجولهما البله في فترة قصرة لا ترسد
عمرها على صيف وحريه ، ثم بلغ المساء إلى لودي جنياته
القضاء الصغير ، وتنتهي بالشي إلى عذاب الفرقة لازمة حتى
آخر أيام عمره .

والقصة الأخره تصور غرام « فرناندو فاي » الكائنيل
المراه إلى انط من اسمها عنوانا لقصة : « كليمنسيا » ،
والبطل هنا فتى طيب كريم الأخلاق ، ولكن بكه الحظ وسامع
الصدف البتة يجعل حببيه تنفر منه ويستهزئ ، وهويجهد
في أن يعجلها إلى تغيير نظرها إليه ، ولكن الرواية تنهي
أخيرا إلى نهاية محزنة ، إذ ينجيه الموب بطلها قبل أن يبين
الماء حقيقته . وتدور الحوادث في المكسيك أثناء انقسام
العواب الوطنية وراجها في سنة ١٨٦٢ حينما تربع الإمبراطور
مكسييليان على عرش هذه البلاد .

هذه الروايات الثلاث هي أبرز معالم الأدب القصص في
أمريكا اللاتينية في أواسط القرن التاسع عشر ، والذي أسلمها
نسبوع أن لاطح المشاة إلى جميع بينها : فمؤلوهها جميعا
سوقا عاطليون أشهروا بأشهر قبل أن يعرف لهم اشتغال
بالعصة ، ولهذا فإن شرحهم أقرب ما يكون إلى التشر المتور ،
والمواضع كذلك تكاد تكون واحدة ، فهي تدور حول حب عذري
ظفر مجموع من فنين ، ولكنه ينهي بحاجة مبيكة لعل ناهد
حبيب يوقى بينها .

ولكن ما أسلوب هذه الروايات جميعها عاطفية حزينة
بسمو بالحبي إلى أبلى درجات الصوف ، وإعجاب بالطبيعة
بحدو بالكاتب أن أن يرسم لها صورة يخرج بها عن الواقعية
إلى المثالية ، ثم استسلام وإيقع هادي نابع من كدين خاص
عميق وأيعان بالفتنة لا يتردد البطل معه في بلل نفسه من
طيب خاطر « والوجود بالنفس الصفي عانه الوجود » كما يقول
التشاعر العرب ، بل يصل التشابه بين هذه الروايات الثلاث
إلى حد اتخاذ اسم المرأة الحبيوة عنوانا على كل منها ، وكان
لذلك رمز أجهت فيه عضولهم البياض إلى ما قصدوا إليه من
أدارة رواياتهم كلها حول موضوع الحب الخالص الجرد . وكل
ما ذكرناه ليس في النضفة إلا خصائص الأدب الرومانسي الأوروبي
الذي نسج هؤلاء القصصون على منواله .

غير أن في هذه الروايات العاجا على وصف البيئة الأريكة،
وعسا جد المؤلفين مفرسرين فليلا من الاتجاه الواقعي الذي قدر
له أن سود الأدب في الفترة التالية : فمؤلف « ماريا » طعي
علينا في تفصيل دقيق حياة وادي « الكاوكا » في كولومبيا

محبته . وعين بعد ، في مجال . . . سنة ١٨٦١ . و . . .
تسجله . . . سنة ١٨٦١ . . . سنة ١٨٦١ . . .
١٨٦١ . . . سنة ١٨٦١ . . . سنة ١٨٦١ . . .
وتولى مامسة قضائية وتشرية مقلعة من بينها منصب النائب
المقام ورياسة مجلس النواب ، ثم عهد إليه بوظيفة المصلح
المقام لبلاد في إسبانيا ١٨٨١ ، وتوفي في « سان ريمو »
(الريفييرا الإيطالية) سنة ١٨٩٢ .

بحبونها وزرعوها وأزهارها الغريبة ، وهو كثيراً ما يتوقف ليصف لنا سراب البعوض القراص الذي يترسب السود بين يفتح الغابة ، أو الجيات القرمزية على فروع الشجر ، أو ليصور لنا مشهداً شيراً لصيد النمر - ومثل ذلك من وصف البيئة المحلية وتتبع عادات أهلها وطبائعهم وأجراء الحديث بلهجاتهم الخاصة مراد أيضاً في القصصين الآخرين .

ويجسد بنا أن تشير بهذه القاسية إلى أن من الكتاب الأمريكيين من لم يتكفوا بانغلاف بيئة بلادهم محورا لقصصهم ، بل تعادوا في هذا الاتجاه ، فأبرزوا عن المناطق التي يلبث درجة من الرقي والصفاء وزأوا في عالم « الهنود الحمر » ميداناً خصياً يمثل فيه شعورهم القوي الغامض . ولعل أكثر هؤلاء شهرة في منتصف القرن التاسع عشر هو « خوان ليون ميرا » Juan León Mera (١٨٢٢ - ١٨٩٢) (١) صاحب قصة « Cumbanda » (سنة ١٨٧٢) ، وهو من جمهورية الكولومب الاسوائية ، وفي هذه القصة ترى حياة الهنود الباكسة بعد أن حرهم الرجل الأبيض من أرضهم وموردهم رزقيهم ، غير أنهم يتشغون ، فيحرقون بيت الرقيم الاصطناعي « خوسيه دومنجو أوروغو » ، ويندرد هذا الدم على ما ارتكبه من الظلم في حق أولئك المساكين ، فيملأ اتقوية وينجرد من الحياء ويعتك على الرهينة والتشهير ، أما ولده « كارلوس » فإنه يتجو من الحرير ويرافق أباه إلى الغابة - وهناك يلتقي بالقضاء الهندي « كوماندا » ، وهي في الحقيقة أخته من أبيه ، إذ أن أمها كانت مرسعة تقدم في دار أبيه فاستد هذا عليها وأنجب منه تلك الطفلة . ولكن التي لا يعرف ذلك ، وإن كان حبه لها طامحاً خالصاً مجرداً من كل غرض ، وضرب الهيبن في أضعاف المغانم وبغاسار في رطلها المائلة أعني الأول والأخير ، وتلكه هي من الموت في بلاد أبيه ، في سبيله بنفسها . ولكن كارلوس يموت أخيراً - فتستمر الحياة من بعده جارية على عادة الهنود في قبل السبع ألسن حتى يهدى في الميود التي تلمس رفات أجدانهم !

ولقصة « كوماندا » مژى إجماع لا يبغي على العاري ، فهي صرخة احتجاج على الماملة القاسية التي يلقاها الهنود على أيدي الرجال البيض ، وفيها واقعية حية تراها في تصوير المؤلف لبيئة الغابة الاسوائية بما فيها من جهال أخلا ووحشية هائلة : تلك التي تفرق طفراته في القدير الهادي الصافي بخله أهازير بديمة مبيانة الألوان ، ولكن كوماندا التي تلبث انطما جوهراً لا تستطيع أن تروي ليلها منه ، إذ أن لعانها المأه نكمن تصد مظهر الساكين ، والكرمة الوحشية تتدلى منها عنقادي القنب التامع ، غير أن النساء المسكينة لا يستطيع الدنو ، إذ أن النمر سرمد من ورائها لكل جائع مطلق ! والتشجر حافل بالثمرات ، ولكن الوحوش مرسعة بين أخفاف ومن خلف جلوعه . وهكذا يرى القائة وقد أرسب على لوحها التي جانب ذلك صور قبائل الهنود القوثة وحياتهم وأعيادهم المرافقة وعائلاتهم الساحرة اللوتية . ولعل هذه الصفحات من الرواية

هي أجمل ما فيها . وفيها عدا تلك اللوحات الواقعية فإن موضوع القصة لا يتفج عما التزمه أدباء الرومانسية من إدارة أدبهم حول مجوري الحب والوث .

وقد تبعت « ميرا » في هذا الاتجاه « الهندي » مدرسة من العاصم في الكاودور وإوجواي وكولومبيا وفنزويلا وبوليفيا والبرازيل (١) ، وظل موضوع القائة وهندوها معينا يسونحي منه القصص حتى وصل إلى قننه في أوائل القرن العشرين بفنسل كابين بيتريان من أعظم اعلام الادب الأمريكي قصا « خوسيه أوبستاسيو ريرا » صاحب رواية « الدوامه » (١٩٢٤) ، و « رومولوا جيجوس » صاحب « كنانيا » (١٩٢٥) ، وستمرس لها فيما بعد شيء من التفصيل ، ويمكن أن يعلق بهذا الكتاب البرازيلي « خورخي دي ليما » مؤلف « كالونجا » (١٩٢٥) وإن كان الحديث عنه خارجاً عن هدف موضوعنا في هذا البحث .

الانحاء الواقعي :

لم يتخل أدب أمريكا الإسبانية في أي فترة من فترات حياته عن النزعة الرومانسية التي ظلت دائما شائعة فيه ، غير أنه بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر يتجه إلى الواقعية ، وقد سما ذلك بابح هذه البلاد وأزالي به درجات في سلم التصح الذي بلغ قننه في العصر الحاضر ، ولعل من عوامل هذا الطور يمثل أدباء أمريكا اللاتينية وقصاصها مختلف اتجاهات الآداب الأدبية المعاصرة لهم ، ويلاحظ أن رغبة الأمريكيين في التحلل من نموذج الأدب الإسباني قد طغت حدتها كثيراً ، فقد غلب في الزمن والنسكان على تلك الكرامة القديمة ، ولهذا فقد درس اسراح لرومانس الاسكان راج كسر في البلاد الأمريكية ، وكانت أساليبهم - في تلك الوقت بهم عظمه في مدان العسة على الرقيم من مظهر أنحوا السفسه والأجتماعه بها إلى حد بعيد ، وأحد أدباؤها بالإنحاء الواقعي على اختلاف مشاربهم ، فقد كان من بينهم من عكك على الماديات والتقاليد القريية الشائكة في بعض مناطق البلاد يستمد منها قصصه مثل « ميسونرو رومانوس Mesonero Romanos (٢) و « استيبانيث كالدريون Estébanes Calderón (٣) وتجاوز أرخون الوصف والتصوير

(١) البرازيل حارجه من شرط حديثنا في هذه الدراسة ، إذ أن لبعها في الريمانية على خلاف معظم بلاد أمريكا اللاتينية اساطير بالغة الأسياوية .
(٢) راحون دي ميسونرو رومانوس ، ولد سنة ١٨٠٣ ، واشتغل بالصحافة ، ويكاد كل إنتاجه يقتصر على وصف الماديات والماليات الشعبية في مدريد على أيامه ، وله في ذلك عدد كبير من المالات جمعت بعد ذلك في عدة مطبذات قصه ، وأسويوه حصص يميل إلى الإيحاء والاعتداد على النغمات الريية الحانعة في شدة عارضة وسلاوة نازرة ، وتوفي سنة ١٨٨٢ .
(٣) سيرافن استيبانيث كالدريون ، ولد سنة ١٧٩٩ في مالقة ودرس في غرناطة ، ثم انتقل إلى مدريد ، وتلقب بعد ذلك في عدة مناصب سياسية وقضائية وتعليمية حتى وفاته في مدريد سنة ١٨٦٧ . وكبعض قصص كثيرة استوحاها من حيساة « مرسيسين » (المسلمين الذين ظلوا في إسبانيا تحت الحكم المسمى بعد سقوط غرناطة) كما كتب قصصا أخرى اعتم فيها تصوير المجتمع الاندلسي تصويراً خلّياً دقيقاً ، وأقهر كنهها

١١١ ولد سنة ١٨٢٢ وكان عضواً في عدة جمعيات أدبية .
١١٢ لصاحبه القند ، واشترك في الحياة السياسية .
١١٣ بابا من إسبانيا وحاكم لنادي جهات البلاد ، وتوفي سنة ١٨٩٤ ، وحلعه ثلاثة أسماء أشهر جميعهم بالن القصص أيضاً .

الى السخرية والتندد اللاذع إثر مثل «ماريتو خوسيه دى لارا Mariano José de Larra (1)» ، وارتقى أدباء آخرون بفن القصة درجة ، إذ لم يكتفوا بهذا التصوير أو التندد الاجتماعي بل صافوا منه قصصا واقعية رائعة مثل «بيرث جالديس Pérez Galdós (2) لقوسية ماريا بيريدا» José María Pereda (3)

استفاد الأمريكيون من هذا التراث الإسباني ، واطلوا على خبره من لمحات القصص الأوروبية الآخرين مثل بلزاك وديكنز وأميل زولا ، وظهر مدى تأثرهم من أدب كل هؤلاء في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين .

أما زعماء هذه المدرسة الواقعية الجديدة فقد كان أكثرهم من كولومبيا ، ويعتبر بادريه هذا الاتجاه هو «أوغينيو دياث كاسترو Eugenio Díaz Castro (4)» (1840-1894) بقصته «ماتول» Manuela «5» (بوجوتا سنة 1877) ، وهي تصور مآلات الفلاحين في كولومبيا ممن يعيشون على السفوح الشرقية لجبال الأنديز ، وتكون حداثتها في حقول قصب السكر الكثيرة في هذه المنطقة والتعامات المقتلعة منهما ، وقصص المؤلف فيها علينا قصة فتاة سوداء جميلة هي ماتول يعيش بها شاب ريفي غني ، لم يكتفى بذلك حتى يشمل التار في التكتبة التي هيئت فيها بأن تزوج من شاب من جنسها بإبدائها الحب ،

ذلك «معاهد أندلسية Poesías andaluzas» الذي يعثر قطعة فنية في وصف البلد الأندلسية وحيات الطبقات الشعبية فيها بأبعادها وفجرها وأسواقها .

(1) كاتب اجتماعي سياسي ولد سنة 1809 في مدريد ، وحصله أبوه إلى فرنسا حيث كان يعمل طبيبا لجورج برنارد شو ثم ذهب إلى إسبانيا حيث كان إسبانيا أيام الحرب الفرنسية لها ، ثم عاد إلى إسبانيا ليستكمل دراسته بها ، وحصل على دكتوراه في أخرى إلى فرنسا وانجلترا وبلجيكا ، ووفى سنة 1877 بعد أزمة عاطفية أدت به إلى الانتحار . واشتغل بالصحافة ، فكتب مقالات كثيرة سياسية واجتماعية صرد فيها أوضاع إسبانيا في أيامه تصويرا قاسما . وكان حاد القلم لاذع السخرية تشرب كتاباته روح تشاؤم وزعامة إلى القدر المكن مسونيرورومانوس .

(2) ينتمي بيرث جالديس ، ولد في «لاسي بالماس» (إحدى جزر كنارياس) سنة 1843 ، ودرس في بلده ثم انتقل إلى مدريد حيث أمم دراسة المتروك واستقر بها واشغل بالصحافة والتأليف حتى وفاته في مدريد سنة 1940 ، ولكن مسهلاته المعنوية في أدب القصة ، إذ خلف فيه اتجاهات ضخما ، ولد بعدا كتابة قصص اتبع فيها الاتجاه الرومانسي ، لم تحول إلى الواقعية في رسم شخصيات القصص وتصوير أحوالها . وهو يعثر منازع أعظم التقصير الإسباني في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وأولهم أنشاج .

(3) ولد بيريدا في قرية من أصل مدينة سانتاندير في شمال إسبانيا سنة 1837 ، واستقر في الألفية لم يكد يفارده طول حياته ، وهو يعثر في قصصه الطويلة والقصيرة اجتماعا الألفيا محليا واضحا ، غير أن اتجاهه يكاد يخلو من الحكمة التقصيرية ، إذ هو يوجه جل اهتمامه إلى تصوير البيئة والشخصيات حتى أن قصصه تعتبر بمثابة لوحات حياة للمجتمع في أيامه . وكانت وفاته سنة 1906 .

فتحت من آثار العروق التي تصاب بها . وفي القصة نقد اجتماعي يتميز بالصف والمزادة للسادة الاطباء الذين يتكهنون حركات المستعمرين دون أن يجروا أحصد على الرؤوف في وجوههم ، وهي تمهيد للقصة الاجتماعية التي تستهدف العملة على فساد المجتمع وزواله والتي سيكتمل بنائها فيها بعد . وللمؤلف قصص أخرى يصور فيها سهول كولومبيا وحيات أهلها في دقة رائعة .

وتابع هذا الاتجاه كتاب آخرون من كولومبيا أبرزهم الثان : الأول «خوسيه مانويل ماروكين José Manuel Marroquín (1877-1940)» ، وكان كاتبا سياسيا ثقل في مختلف المناصب حتى أصبح رئيسا لجمهورية كولومبيا في سنة 1900 ، ولغة روايات بلغت درجة رفيعة من الكفاءة والشهرة ، وأهمها رواية «العربي El moro» ، ويتقدم به حسانا كريما عربي السلالة ، فانرواية ليست إلا «ملذرات حسان» يتحدث فيها من البيت التي عاش فيها بين السهول والزارع الحيطلة بيوتونا وعلاقته بحيواتها ورجالها ، وتظلم الأفراد به منذ أن كان جوادا أمد للزكوب حتى انتهى به الحال إلى أن يستخدم في جر الأحبال ، وهو في التام هذا الحديث يعرض صورة حية رائعة لتلك البيئة ، ونقدًا للتعالج البشرية التي تلعب فيها وتجره . وقد نشرت هذه القصة في نيويورك سنة 1897 ، ولقيت عند أن طبع بها على النلي قبولا عظيما .

أما الثاني وهو «توماس كاراسيكا Tomás Carrasquilla (1884-1940)» فمن القيم اتجاه في هذا الباب روايته «لار من لري بلدي Frutos de mi tierra» ، وهي تدور حول أسرة تتألف من ثلاث أخوات وأخ يعيشون في مدينة مديكن Medellín عاصمة مقاطعة أنتيكية في غرب كولومبيا ، لم يتلمس إلى هذه الأسرة إلا في وقت رابعة متزوجة في بوجوتا ، وهو في محتال مسؤول بمسؤول الكلام ، فيزين لأحدى حالاته «البلونين» أن تزوج ، وهذه المرأة عانس تقدمت بها السن دون أن يعرض عليها أحد الزواج ، فهي من أجل ذلك معروضة حادة الزواج بغرض سلطانها وسيطرتها على البيت كله ، ولكن ابن أختها الضبيث تمكن من إللال قيادتها وترويض وحشيتها منيها أياها بالزواج وزامها آته وسيطها في ذلك ، ولا يزال الذي يهدد حياته ويترز أحوالها بهذه الصورة حتى يؤدي بها إلى الفقر والافلاس ، لم يفتلى فلا تعود تسع ماى تبأ عنه بعد أن يتحطم أهلها في ذلك الزوج القرموس ، واجتمع ما لي القصة ليست أحداثها وانما هو تصوير الكاتب لبيئة معيشة مدلين ومنطقة أنتيكية وتعالج الثاني بها ، وهو يستخدم في حوار القصة لهجة أهل هذه المنطقة صليبا بذلك مزيدا من الواقعية على روايته . ويعتبر «كاراسيكا» في الأدب الكولومبياني بمنزلة «بيريدا» في أدب إسبانيا المعاصر زمانه .

ومثل هذا الاتجاه الواقعي نجده أيضا في غير كولومبيا من بلاد أمريكا اللاتينية مثل الأرجنتين ، ولتفرع عليه بضلن من أربالها :

أما الأول فهو «فيستني لوبيز Vicente López (1848-1894)» القصة الكبيرة La gran aldea وهو يصور فيها مجتمع مدينة بونوس آيرس في حدود سنة 1840 حينما كانت هذه العاصمة المستقلة لا تصفو أن تكون «قرية كبيرة» ، أما معاصر القصة فهو رجل نصي يتبيله الله بزوجتين متعاقبان

على حياته : الأولى مسطرة متسلطة تفرض عليه أرائها ولا تقبل منه اعتراضا ولا مناقشة ، والثانية لمحب عاشقة مستعرة ، وتنتهي الأحوال بالرجل بين هذه وتلك إلى أسوأ مغبة . ومثل هذه النهاية الأربى في الحقيقة إلى ما كان يظن على قصص الاتجاه الرومانسي من تناقض ، غير أن في تصوير المؤلف للمجتمع الأرجنتيني في منتصف القرن التاسع عشر ما يسمح بإدراجه في أسك « الواقعي » .

وأما الثاني فهو « روبرتو بايرو Roberto Payró » (١٨٦٧-١٩٢٨) « ١١٥ » وله رواية يدعى بعنوان « زواج الفسار El Casamiento de Laucha » والثالث هنا ليس إلا رجلا انتهازيا لمبدأ له في الحياة ، وهو يتقلب بين عدة أعمال وضيعة التمسك للزور ، ولكن أمه في الحياة هو أن ينهي له المال بأقل مجهود ممكن ، وأخيرا يلتقي بالمرأة الإيطالية غنية فيتزوج غني بعد أن يتقن ميسر لا يلبث منه خسة ولا « اتساع لمحة » على أن يريف زواجه من المرأة المسكينة « حتى إذا أقامته هذه إليه أقبل على ماها يستره على سهرات ومقامرات ورفق وحفلات عابثة من سيال خيل إلى مصارعة ديكية إلى غير ذلك من هروب الفهر ، وترى الإيطالية أن ماها قد نكد أو كاد ، فتثور أخيرا وتحاول شكواه ، ولكنها تكشف بعد ذلك أن زوجها كان باطلا غير مشروع ، إذ لم يزد على مؤامرة خبيثة نواظا على تدبيرها ذلك الرجل وصاحبه اللطيف المشؤم ، وهكذا ترى أنه لم يعد لها حق تطالب به ، فتستسلم لمصيرها ، وتجالى إلى البيت من عمل لها تبليغ منه بلغة العشي « حتى توفي أخيرا إلى وظيفه ممرضة في أحد المستشفيات .

والشخصيات التي يرسمها بايرو في هذه القصة نمساذج طريفة ، ولأسلوبه في معالجة داخل في نطاق المدرسة الواقعية ، وللكاتب نهاية فائقة بالتحليل النفسي الدقيق ، حيا مع الحياة ، ودخ ويل إلى إبراز المصوب على طريقة كاربكاتريه مفسكة لا تسلم من بعض المبالغة ، ونجد ذلك بصفة خاصة في كلامه من اللغسي المأجور الذي يمين بطل القصة على أحكام كديره الماتر .

الاتجاه الطبيعي أو ما فوق الواقعية :

الاتجاه الطبيعي في القصة ليس إلا الامعان في الواقعية إلى أقصى حدودها ، فالمؤلف هنا لا يكتفي بالملامح السريعة الخفيفة التي يعمل على التضميل الدقيق حتى كان قلته أنه تصوير لكاد لكونها شاردة ولا واردة « حتى الأشياء العادية المتبدلة التي كان الأدباء قبل ذلك يخرجون من الإشارة إليها باعتبارها غير جديرة بضامة الأدبي والاموحيه بالتدبير الأدبي أصبحت بالنسبة لهذا الجيل من المصممين أمورا تذكر في غير حرج ولا تورع ، وهو كذلك تعيد بالطبيعة وإلى البيئة في توجيه حياة الإنسان حتى أن الطبيعة تستخرج في نثر هؤلاء الكتاب بالرجل انتزاعا كاملا يدركنا من ناحية بالمسقة وحسن الوجود ، ومن ناحية أخرى بمنظرية

(١) ولد بايرو في قرية من أعمال بوينوس آيرس واشتغل بالمصانعة ، ومكنته هذه البيئة من التمثل في اتساع بلاده والإطلاع على أحوالها اطلاعا واسما دقيقا أمانته عليه ملكته الطبيعية وفرة ملاحظته وتمازج نظره . ورحل إلى أوروبا وكان في ميونخ حينما قانجه الحرب العالمية الأولى . وكان له نشاط سياسي كبير ، وتوفي في بوينوس آيرس .

« أبوليت لين Hippolyte Taine » التي عرضها في كتابيه فلسفة الفن La Philosophie ١٧٧١ op وتقدمه لتاريخ الأدب الإنجليزي (سنة ١٨٦٣) ومجمعا أن الفن ليس إلا وليد التكوين العنصري للشعب والبيئة الطبيعية والظروف التاريخية . وقد كان للأدبي الفرنسي الكبير « اميل زولا » وأدبه السرف في الواقعية أكبر أثر في ظهور هذا الاتجاه في أداب أمريكا اللاتينية منذ أواخر القرن التاسع عشر وفلته عليها حتى اليوم .

ومن أول هذا الرجل الجديد من الأدباء « أدوارد أليخو دياد Eduardo Acevedo Diaz » (١٨٥١-١٩٢١) (١) ، وله قصص كثيرة أهمها « اسماعيل » و « صرخة المد » و « سيف ودمع » ، وفيها تاريخ قصصي للأحداث السياسية المكسي التي عرت على الأرجوى : الاستقلال وحرب المعاصات مع البرازيليين والحروب الأهلية وغير ذلك ، ويشيع في رواياته الوصف الواقعي السرف في الدقة مع اتجاه ملحمي واضح .

وتستوفى نظرا بعد ذلك شخصية الكاتب الأرجنتيني الكبير « لينتو لينتش Benito Lynch » (١٨٨٥-١٩٥١) (٢) الذي يستحق انتباهنا من لفة خاصة . وأهم ما يميز هذا الكاتب في رواياته دقة ملاحظته للبيئة الزراعية الريفية التي كانت تدور بين جنباتها أحداث مهمة ثم أهتمته بتصوير نفسيات الشخصيات الرواية وتحليلها تحليلا فاحشا دقيقا ، وهو يعرف هؤلاء الأشخاص كشخصيات بسلوكهم وودود فطهم إزاء الأشياء والأحداث علوا يوحى بصدق الصورة التي تتخذ صلة القدر الذي لاجل لأحد بدفعه ، ورسم في أثناء ذلك الفرائق والانفعالات عميرا عن حركتها لتأجج المشقة تعبيراً هو أية في الإحكام الأدبي والواقعية الصادقة . وتلصق إلى ذلك أن نثره غشائي هو أقرب إلى التضمين القصوي القصص ، وهو لا يفلح هذه الروح الشعرية حتى يهتبه يحرر كوكبه أكثر الأشياء ابتلا واسعة ، فإذا عرض لنا الشخصيات الشريفة حتى ما كان منها فارغا هامشياً فإنه يرمسها رسماً طريفا يثير الفضول والتطلع ثم الانتقام والإشباع حينما يرى القارئ أنهم ليسوا إلا كتفح الشفرنح يتحركون وهم مسوفون أما تحت دفع الفرائق والإنفعالات أو يحكم الظروف القوية والتي لا يستحيون منها فراداً - وروايات لينتش تدور في حلقة مغلقة وتسودها « لاديبولوجية » خاصة ومنهج مستقل في فهم الناس والأشياء . والمشكلة التي تستغرق تفكيره في الصراع بين الأدبة البشر والظروف المعقدة هي .. بين الرقبة الصادقة المطلقة في الإصالح وروايات العرف الجاري والتقاليد المتبعة التي لا يلبث أن تغلب وتفرغ سلطانها على البشر مهما حاولوا الكفالة منها ، ومن أجل ذلك كانت رواياته كلها تنتهي بنهايات مفرطة تفرسها هذه « الجيرة » التي كانت تميز تفكير هذا الكاتب وفلسفته ،

(١) ولد في لا أونين « أورجوى » ودرس القانون ، ثم انضم إلى الحزب الوطني ، واشترك في الثورات التي وقعت في بلاده بين سنتي ١٨٧٠ و ١٨٧٥ ، واتجاه نشاطه السياسي إلى التفرار إلى الأرجنتين حيث ولى بعض المناصب السياسية ورحل إلى أوروبا حيث اضطلع ببعض الوظائف الرسمية وأخيرا توفي في بوينوس آيرس .

(٢) ولد في بوينوس آيرس ، وهو من أصل إيرلندي ، وكان يعيش في مدينة « لابلاتا » في مرحلة من الأساطير الأدبية وتوقف عن الإنتاج الأدبي سنة ١٩٣٦ قبل موته بخمس عشرة سنة .

أما تحليله للنسبات الشخصية الرواية فهو ليس مباشرًا صريحًا ولا لكأن دراسة نفسية جافة بعيدة عن التعبير الأدبي وهو ربما دعنا الكاتب نستخلصه من ثأيا الحوار وهو يرى الكلام على السنة عصبانية في لهجة عالية يسيرة ما يحدث به الناس في السبات يتبخرها ونفسى بذلك هي رواياته واضحة بنص بالحياة والفكرة كما أنه يلجأ في استخدام جميع الوسائل التي تثير الاهتمام في نفس القارئ من إيراد لحوه المتضاد بين شخصياته وأزواج النقص ومواجهة الشخصيات التي تختلف وجهات نظرها في تفهم الأمور والتألفات وتجميع الأفكار والكهانات والتبؤات وما يتصل بها من الاعتقادات الخرافية وإضفاء الإنسانية على الجاد والحيوان، إلى غير ذلك مما يدل على أنه حكم صناعة القصة أشد ما يكون

الاجزاء الحديث :

في سنة ١٨٨٨ أصدر القشاع « وبن داربو » (١) ديوانه « أزرق » الذي اهتمت ثورة في عالم الآداب الاستعمارية والذي رسم به اتجاهها اصطلح على تسميته بـ « الانجلاء الحديث » ، ولقد اعانه على ذلك سيمه اطلعه على الآداب الفرنسي ونمته آداب امريكا اللاتينية في عصره فانتز دناها واقفة تحت نفوذ الآداب الفرنسي ، ولكن داربو لم

ممكن عمداً ، بل كان على العكس أبعد ما يكون عن العفوية ، فالحق يرجع لظننا لمحاولة تبديد هذه بيسمة الأثر في عروض الشعر العربي ، وتوضيح دائرة الأثر الاسمي في بعض النظم ومزج مختلف ألوان الشفافة فيه ، والارتفاع بمستوى الأثر في قمة فنية من التعبير الشعري في غير تلك ولا والافتعال ، ولم يكن له في هذا الجهد إلا أن التماس الاسمي (جوستاف أدولف يكر « ») الذي كانت أسس أسبقه « شيرايا بعد الطراز الجديد من الشعر ، وهكذا يمكن أن يقال أن ديون جوستافو ما يسلوب الكتابة بعد أن كان الأسراف في الوافية ووصف العادات الاجتماعية التقليدية في دجلة مثلاً رخيصاً ، وفعل هذا التماس المقصود هو أنه عرف كيف يجمع بين الوافية والفنية في الأثر في مزاج متميز يدع .

ولم يبالغ شاعر الاسبانية العظيم كتابه القصص باستثناء
 ما تنعكس عليها حياته به عنوان (الذهب ميوزة) «وهي قصة
 «نفس» وعند الكلايين صغيره مما جاء في ديوانه «أزرق» أو
 «ومع ذلك هو الذي مهد بعفوية التسمية إلى غلبته هذا
 «الاجزاء الحدس» على الأدب الروائي، فاضفى على واقعته
 «الخيالية» رقيقة جعلته لا يستغنى عن وصف أكثر الانبياء
 «بشعلا وصغرا» ولكن في غير أسلاف بعد أن يرتفع بها ويتسطر
 «بشعلا» مادة استوفية قسم العمل

لهذا فأن الذين الروائي في أمريكا اللاتينية لا يلبث أن يصل إلى أوج نسجهم في أوائل القرن العشرين ، فهو يمثل في هذه الفترة خلاصة كل التيارات الثقافية عن رومانسية وواقعية ورمزية ، مضاد إلى ذلك كله هذا الاتجاه تستمرى العديد من الروايات ، ومن بين هؤلاء داريو أوفالدي منذ أوائل القرن العشرين حتى اليوم .

في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كان الأدب الأمريكي الأساسي يركز على الموضوعات المحلية، مثل الحياة في المستعمرات، والحروب الثورية، والحياة في الغرب. وكان الأدب الأمريكي في هذه الفترة يميل إلى أن يكون أكثر واقعية، وأكثر تركيزًا على القضايا الاجتماعية، وأكثر اهتمامًا بالبيئة المحلية. وكان الأدب الأمريكي في هذه الفترة يميل إلى أن يكون أكثر واقعية، وأكثر تركيزًا على القضايا الاجتماعية، وأكثر اهتمامًا بالبيئة المحلية.

۱ - کارلوس ریلس (۱۸۶۸ - ۱۹۴۸) :
 ولد فی مونٹیدیو «اوردجوی» لاب من کیار الملائه وام
 اندلسیہ ، ودرس فی بلنہ ثم رحل الی اوروپا فغاش فترات
 فی انجلیسرا وفرنسا ، ثم انتقل الی اسپانیا وبقی زمنا فی

(۱) ولد رون داریو فی «میابا» بجمهورية «نگاراوا» بامریکا الوسطی، وكان مولده اخلطت به العنصر الاسبانیة والبنیة. ودرس فی بلاده ثم التحق بوفیفة فی المكسیة، والقیة، واصل بعد ذلك فی التحقیق اشغل الصحافة، واستعاد فی الابد الاسبانی كما طلع علی روائع الابد الفرنسی وتمثلها تمثیلا جیدا. وهاجا أعظم كتبه معنی دیوان «أرق» فی سنة ۱۸۸۸. ثم انتقل فی الاجتینجین حیث عاش فی سنوات. ورحل فی باریس فاضا فیها سنة العوام. وی سنة ۱۹۰۸ عن «موسا لكاراوا فی مریة» عن بعد ذلك شغلا فی امریكا، واورا حتی اصیب بمرض فی حره فطاع فی الشرف، وتوفی لنادی فی مریة لیسون الشی صفا سنة ۱۹۱۶.

(٢) عن الشاعر نيكار (١٨٣٦ - ١٨٧٠) انظر المجلدين اللذين نشرهما مع علي مصطفى « المجلدات » العديدين ٢٩ و ٣٠ (مايو ١٩٥٩ منه وذلك بمناسبة رحلتنا لاحدى أساطير

انتشيله ، وبعد ذلك عاد الى بلاده حيث تكلم شئون شعبه ، ولكن محاولاته الإصلاحية التي أراد أن يخلق بها غيبة نموذجية يات بالفشل ، وهام بتأسيس ناد ادبي سلسي أطلق عليه اسم « العجينة العجيبة » (١٩٠٩) ونشر جريدة « الثالثة العجيبة » (١٩٢٢) كرسى الادب والفلسفة في آرائه المتشيدو ، والفلسفة بقرائه لشوبنهاور ونيتشه . وفي سنة ١٩٢٩ رحل الى اسبانيا مرة أخرى ممثلا لبلاده في المعرض الاسباني الأمريكي الكبير الذي اقيم بالمشييه عامذاك هناك ، ومنح في سنة ١٩٣٢ كرسى الادب والفلسفة في جامعة مونتفيدو ، وبقى الرياسة العليا لهئية الإذاعة في سنة ١٩٣٦ ، وتوفي بعد ذلك بقليل في سنة ١٩٣٨ .

وفي سنة ١٩٤٠ أخرج دوتلي روايته « جنس قابيل » التي يجد فيها فيها مظاهر ثلاثة بمسرحية الشاساني الانجليزى « بايرون » : « قابيل » وبفلسفة شوبنهاور ونيتشه . وهي رواية تقوم كذاك على فكرة عقلية : هي العالم باعتباره ميدان الصراع متلف بين الماطلة والآرادة ، وهو صراع انتهى خاتمة بقلية أهل الآرادة القوية على الماطلين الذين تركون حياتهم في قياد الانفسال ، فمن نرى هناك استرني ادعاهم غنية بقلية الجاه هي أسرة « كروكي » وأخرى واقفة تحت سيطرة هذه وأذالها هي أسرة « كاليو » ويعمد اربوروكروكي « الى ايقاع فتاة الأسرة القليلة » « آنا كاليو » الى جبال غرامه ، فينتكس شرفها ويتخذ منها خليفة ، ولا يكتفى بذلك حتى ينتزع من أخيه « الخائيشوكانيو » خطيبه الاثوري بعد أن يهر نظرها بفناء وسلطانه ، ولا يجد هذا وسيلة للانتقام من غريمه الا بقتل « لورا » خبيثة الساقية يوضع الجسم لها في الطبخانة وكذلك يدمر حياته هو بعد أن يتردى في هوة الجحيم .

وهناك « قابيل » آخر في هذه الرواية هو « خوكيو جثان » الفني الذي أرغمت احساسه الثقيلة الى حد التطلع والانصراف ، وهو شاق مع جيبته على أن ينشأ معا بعد أن يرى الطرق في سبيل « كروكي » على أن يبدأ هو بقتل نفسه ، فلذا اس القدر يخلق حايث كواه وادركه العجب والفور ، فلم يقدم على مثل هذه .

ويطول لنا الامر لو تتبعنا تساج هذا القصص العالوي ، فلننتزى منه يروايتين كان لهما من ذيوخ الحسيت ما عجب لكارلوس دوتلي الغلود في تاريخ الاداب الاسبانية ، ونضى بها اسحر انتشيله - ١٩٢٢ و « الجاوشو حامل الزهرة » - ١٩٢٣

اما الاول لأن موضوعها واحدتها ليست مستمدة من البيئة الأمريكية ، الا في قصود في عروس الافاندي « انتشيلية » وحول

١٩ « بيجر » ادريا ويسوج « من أعظم شعراء أمريكا الجدد في مطلع القرن العشرين » يد من موسميدي مس - - عنه وساعة الثروة والجاه ، فقد كان حليدا لورير ادمار الذي يحمل نفس اسمه ، وابن آج لرئيس جمهورية اوروغواي ، وكان غريب الشخصية يسعى بكل كواه الى التخلص من اسار كل مد . ويعيش من أول من برعوا الى تجديد الشعر الاسباني في لغة وارواءه ، كما انه في طليمة من بادوا بالرغم من ، وقد أدت به حياته المشهكة المشهورة وادعائه غسيل

حسب ال وقتا شايما .

٢٠ من ذلك اشارته الى ضعف خط روايته يومئذ في جاشر ، والوصي المتصدة التي كان يحفظ بها نفسه في مسكته ، وحلا جدي « امين » من بعض سحر من مرع معا كمو - - من ذلك يعنى عاما على حصاة اشعار

١٩٠٠ نسج .

انتشيله ، وبعد ذلك عاد الى بلاده حيث تكلم شئون شعبه ، ولكن محاولاته الإصلاحية التي أراد أن يخلق بها غيبة نموذجية يات بالفشل ، وهام بتأسيس ناد ادبي سلسي أطلق عليه اسم « العجينة العجيبة » (١٩٠٩) ونشر جريدة « الثالثة العجيبة » (١٩٢٢) كرسى الادب والفلسفة في آرائه المتشيدو ، والفلسفة بقرائه لشوبنهاور ونيتشه . وفي سنة ١٩٢٩ رحل الى اسبانيا مرة أخرى ممثلا لبلاده في المعرض الاسباني الأمريكي الكبير الذي اقيم بالمشييه عامذاك هناك ، ومنح في سنة ١٩٣٢ كرسى الادب والفلسفة في جامعة مونتفيدو ، وبقى الرياسة العليا لهئية الإذاعة في سنة ١٩٣٦ ، وتوفي بعد ذلك بقليل في سنة ١٩٣٨ .

وفي سنة ١٩٤٠ أخرج دوتلي روايته « جنس قابيل » التي يجد فيها فيها مظاهر ثلاثة بمسرحية الشاساني الانجليزى « بايرون » : « قابيل » وبفلسفة شوبنهاور ونيتشه . وهي رواية تقوم كذاك على فكرة عقلية : هي العالم باعتباره ميدان الصراع متلف بين الماطلة والآرادة ، وهو صراع انتهى خاتمة بقلية أهل الآرادة القوية على الماطلين الذين تركون حياتهم في قياد الانفسال ، فمن نرى هناك استرني ادعاهم غنية بقلية الجاه هي أسرة « كروكي » وأخرى واقفة تحت سيطرة هذه وأذالها هي أسرة « كاليو » ويعمد اربوروكروكي « الى ايقاع فتاة الأسرة القليلة » « آنا كاليو » الى جبال غرامه ، فينتكس شرفها ويتخذ منها خليفة ، ولا يكتفى بذلك حتى ينتزع من أخيه « الخائيشوكانيو » خطيبه الاثوري بعد أن يهر نظرها بفناء وسلطانه ، ولا يجد هذا وسيلة للانتقام من غريمه الا بقتل « لورا » خبيثة الساقية يوضع الجسم لها في الطبخانة وكذلك يدمر حياته هو بعد أن يتردى في هوة الجحيم .

وهناك « قابيل » آخر في هذه الرواية هو « خوكيو جثان » الفني الذي أرغمت احساسه الثقيلة الى حد التطلع والانصراف ، وهو شاق مع جيبته على أن ينشأ معا بعد أن يرى الطرق في سبيل « كروكي » على أن يبدأ هو بقتل نفسه ، فلذا اس القدر يخلق حايث كواه وادركه العجب والفور ، فلم يقدم على مثل هذه .

ويطول لنا الامر لو تتبعنا تساج هذا القصص العالوي ، فلننتزى منه يروايتين كان لهما من ذيوخ الحسيت ما عجب لكارلوس دوتلي الغلود في تاريخ الاداب الاسبانية ، ونضى بها اسحر انتشيله - ١٩٢٢ و « الجاوشو حامل الزهرة » - ١٩٢٣

اما الاول لأن موضوعها واحدتها ليست مستمدة من البيئة الأمريكية ، الا في قصود في عروس الافاندي « انتشيلية » وحول

وفي ذلك مجموعة من القصص أطلق عليها اسما جامعا هو اكاديميات قصد بها رسم مبالغ عديد من الشخصيات الى يمكن أن تصلح لطولة روايات طويلة مستقبلية . وأول ما صدر من هذه المجموعة « بريغيسفو ١٨٩٦ - وهي تصور لسا حبيسة رجل مزارع من أهل الريف يعيش مسجدا بمسيلة الجياد وزوجه الولية ، غير أنه لا يلبث أن يكتشف أن هذه الزوجة . كانت لغوية وتطلع شرفه دون أن يعلم ويوقع به الاكتشاف صفة طسية عقلية . فلذا به يتحول الى مخلوق آخر مسلوب الآرادة نزوع الى الشرب والهدم منطشى الى التار والاشداع ، وقد هدف الكاتب من هذه القصة الى أن يبين أن الالم قدبر على تعظيم كل مثل الخير والطيبه .

وأما ثاني هذه القصص فهي تحصيل عشوان « الغريب » - ١٨٩٧ - وفيها تصوير نقدي ساخر لذلك الصم الجدي من الشراء الذين ظهروا في أمريكا اللاتينية في ذلك الوقت من جروا في حياتهم ولواضعهم على أن الشاعر لا يكون شاعرا الا اذا افرط في اصطلاح مظاهر العجينة البوهيمية . السادة وأحاط نفسه بجو غريب يسمى به الى

حياتها في مطلع القرون العشرين - ولم يكن من القريب أن يند هذا المؤلف الأمريكي مدد للفتة من جهة إحدى الممن الأدبية ، فقد كان لاسانيا - ولدها الطغمة التي صحت بكى من مظهر النعوذ العربي في حياتها قصة خاصة - معر خاص يجذب إليها الأدباء الأجانب فيقولونها موضوعا لانتاجهم منذ العصر الرومسي : ترى ذلك في قصة « كادين » لبروسير ميريه (سنة ١٨٤٥) ١) ، وفي اعجاب الأدباء الفرنسيين بالأدب الإسباني الذي يبلغ أوج قمته في القرن السابع عشر الذي يعرف بالعصر الذهبي ، حتى قصورون الذين ينتمون إلى « المدرسة الأنطانيكا » الأولى على استيراد مواضيع صوره من الحياة الأسبانية .

ومن ناحية أخرى عمل الأدباء الأسبانيون المتنوع في ذلك الجيل المعروف باسم « جيل سنة ١٨٨٨ » ٢) على نفس التراب في « فولكلور » والحياة الشعبية الأسبانية وللتأدية بالبحث عن القيم الروحية والأسبانية المكتمة في بلادهم والاعتماد بالغة الأسبانية باعتبار ذلك وسعالي بحث إسبانيا من جديد بعد ما أصابها من كوارث - ونحن نعرف أن أم « كارلوس ديلس » كانت أنشيلية ، ثم أنه هو نفسه ففي فترات من شبابه في هذه العاصمة مما مكنته أن يستوعب الكثير من لوائح الحياة في المدينة الأندلسية الجميلة ، غير أن تصويره لجوها وبينتها لا يدخل في باب الواقعية بمعنى الكلمة ، فهو لا يقتصر على تصوير ما يرى ، بل يهبط إليه ما تبثه الصورة التراثية من الطواغيت والافتعال فكتابة القصص عنه ديلس أنشيه فائقون - إذا استعرضنا مصطلحات فن التصوير - فن أنشيليه - صريح أن الشفصيات التي يفتقها ديلس في « سحر أنشيلية » شخصيات مدهمة ، وتزج في عالمها التي أفرغ الكاتب في قلبها تصويره ووجوده الفعل الطبيعي التي جعلها تصد عنهم على أول أحداث الرواية - كل ذلك حولها إلى شخصيات تنبش بالحياتية بحيث لا تكاد أحد يظن أن زبدها .

وتدور أحداث الرواية في نحو سنة ١٨٨٨ ، وأبطالها هم « باكو كتيوس » التي السرى الوجهة الذي يلفه ثروته فيصبح مصارع للثريان ، ونحن نرى في قصص الرواية أروع وصف

- (١) قامت الأستاذة الدكتورة عطية هيكيل بدراسة أثر إسبانيا في الإنتاج الأدبي لبروسير ميريه ، وأهدت في ذلك الموضوع رسالة طيبة القيمة تألت بها أجارة الدكتوراه من جامعة مدريد تحت إشراف الشاعر الأسباني الكبير الأستاذ داملسو أوكسو .
- (٢) قريباً أن نشر هذه الدراسة القيمة قريباً .
- (٣) كانت سنة ١٨٨٨ فاصلة في تاريخ إسبانيا الحديثة ، فعنها تواترت الكوارث على هذه البلاد بعد نشوب الحرب بينها وبين الولايات المتحدة ولها قتلت إسبانيا آخر مستعمراتها في الفلبين وبيورتوريكو وكوبا ، وكانت الاموال السياسية والاجتماعية قد بلغت من السوء والفساد حدا أدى إلى طور جيل من التكرين هو الذي ينسب إليه السلة المذكورة ، وهو يتميز بالتشاؤم والنقد المرير ومحاولة استيعاب بمت إسبانيا احمرمة من عناصرها القومية الأصلية ومن مواردها الروحية الكامنة في أرضها .

للمصاوعة : تلك الرياضة الانتعادية التي تركزت فيها خصائص إسبانيا بما فيها من المشاعر العاترة الدافقة والألوان الصارخة التوتحية ، وتكاد الصورة التي رسمها ديلس لهذا التصارع لتتطبق على مصاصرع تنهتد عرف باسم « يوديتا » كان يعيش في نهاية القرن التاسع عشر في أنشيلية ، وبطلة الرواية وألفة النفسية يسميها « ياكوا » تريانيرا - التي يتعلق بها قصاص ، ثم « بيتوتشي » التي التي يناس البطل في حب الرفعة ، ونحن نرى في خلال حديثه عن هذا التنشص مصصلا رائعا لمفحات الرقص والفناء الصوفوس باسم « الفلامنكو » ١) وهي حالات يتحول فيها الرقص والفساد إلى طاقة هائلة من الانفعالات العنيفة كانها يركان ملتب فيه مزيج من الحسية التي توشك أن تكون تعبدا بلذات العواس ومن الروحية التي تكاد تنقلب إلى سخط التصوف المجرى ، كل ذلك جمع بينه الكتاب العائلي في برائة لا تتسع لكلفان الذي يعرف كيف يمتلج منهته في الفناء واحكام .

وقد قارن بعض النقاد بين حديث ديلس عن مصاوعة الثريان ورواية « رمال ودماء » للكاتب الإسباني « بلسكو ايبسانث » ١٩٠٨ » وأشاروا إلى وجود التشابه بين الروايتين ، ولكن ديلس رغم كونه أجنبيا يمثل فصل صاحبه بخرارة الوصف وطاقة المعالجة الفياضة ، فالفرق بينهما أنشيه ما يكون بالفرق بين الصور الوهوب والرسام الذي يقتصر على التلح الحكم .

وما القصة الباطنة التي اصدها ديلس في سنة ١٩٣٥ فهي مشتقة من صفة - - - - - : يد أطلق عليها اسم « الجاوشو حامل ثمره » - - - - - : حتى تم احكام افراد هذا الشعب ساكن سهول ثمر البلاد - - - - - : في الرواية - - - - - : والزوجات وماجورهما من البلاد - - - - - : وهو نند أصبح عليا على - - - - - : حسب اكل مدياره وخصائصه - - - - - : عيوبه وفضائله - - - - - : أما « حامل الزهرة » فهو يعني به هذا الشخص الذي اتخذ دلا لروايته ، وكان لا يدع أبدا وضع زهرة في قمته أو في يده ، وكان كما يسموه الزهرة شابا اشترى الشعر اسمر البشرة شديد الشعور برجوكه ولفوخته سواء في العمل أو في اولات التزاغ : فهو في العمل قوي عليه لا يدره الفشب أو الأعياء ولاسياه في أعمال الترويض والمجاولات اليومية ، وهو في سماعته لاسيه مفرح بالنساء لفيود برواية مغامرة الثمانية ، وهو كريم بسيط يسده في الإنفاق على كهوه وعلى اعصابه وعلى مقاصره لا تكاد يده تتخلل من لال شيئا ، وهو عنيف متناجح المعاطة لا يتورع من القتل إذا جمعت ثقلية الفرة - - - - - : مؤمن بالفراتل إلى حد البساعة والسداية - - - - - : وهكذا يعطى ديلس في

- (١) هذا الفن الفاني وما يتصل به من فنون كالمرف والرقص ومن طريقة حاسة في النظر إلى الحياة هو الذي يمس سبوت إسبانيا (الأسلي) ، وهو فن غني بمسرحي - - - - - : مع ما أم صه أرض إسبانيا ، وإن كان يختلف اختلافا هيبدا عن مسرحي - - - - - : غير الأندلس من الأنايم ، ويكاد يكون من المقطوع به أنه متطور عن العنود الشعبية التي ولدت وقرعرت في ظل الحكم العربي لإسبانيا ، والذي يسمع هذا الفناء الملتب الماطفي الذي يسمونه من أجسل ذلك « الفسوند » (أي الميسق) يفرق قرابته قلى الفناء والرقص العربي كما ينبغي أن يكون لا كما ترأها الآن في الوقت الحاضر .

سوميرا ، ، ولكنه رحل من جديد إلى باريس حيث توفي مسلولاً سنة ١٩٢٧

ويعتبر هذا الأدب الأرجنتيني الشاعر الرحالة من أعظم من اعتنوا بيئته بلده في العصر الحديث ، وهو قليل الإنتاج ، ولكن أهم رواياته « سجنونو سوميرا » هي التي كفلت له الفسود في ماريخ آداب أمريكا اللاتينية ، إذ فيها يمثل أوج القصة المصورة لبيئة سكان السهول الأرجنتينية .

وكان جويرالس قد عالج القصة قبل ذلك ولكن رواياته لم تلق قبولاً حسناً في أوساط الأرجنتين الأدبية ، حتى كملها بهذه الرواية ، فلما بها نظير من الأساطير والثناء بما لم يكن يضيق للمؤلف على بال ، وكان قد بدأها في سنة ١٩٢٠ بباريس ولكنه لم يكملها حتى يعود إلى بلاده لكي يعيش في بيئة سهولها ويربب الحياة فيها عن كتب ، وهكذا تأخر صوره حتى سنة ١٩٢٦ ، وكان في بيته وفلة انتاجه ومراجعة كتاباته بصورة دائمة لما

يسير على هدى القصة الفرنسية التي وفد دعائماً جوستاف فلوير ، وكان كاتباً لا يفتأ ينفع ما يكتب ويردد النظر فيه مرة بعد مرة حتى يفرجه وقد اطمأن إلى كل حرف فيه .

أما قصة « سجنونو سوميرا » التي هي موضوع هذا الحديث فهي ليست في الحقيقة قصة بمعنى الكلمة ، وإنما هي فرض الخيال بصورة هؤلاء الرجال من رعاية السهول الأرجنتينية الجافوتوس . الذين بدأوا في الانقراض منذ أن غزت الحضارة أرضهم وحلتهم اليوم أشباحاً أشبه ما تكون بصورة الأبطال . كانوا ثم شيئاً لتسليم

وبهذا الصنيع ، وبالحديث عن في الأسرة إلا أنه عالم تسنوي خيالاً قصص فصحى هؤلاء الناس كاستبداد بأخيلة الصيادين لصص البطولة الأسطورية ، وهو لا يجد من أبيه رعاية ويعيش في كنف عماله القاسية ، ولهذا فإنه ينشأ على قارعة الطريق دون أن يلمس في تلمته الدائم بالبطل الذي كان يطولبه : « سجنونو » ولكنه يريد أن يصبح أحد هؤلاء الأبطال من أهمل السهول ، ولتة إلى تلقه الدائم بالبطل الذي كان يعلم به : « سجنونو سوميرا » مثل الأعلى لحياة هؤلاء الرجال في نظره ، ويعرض الصبي على الرجل ملازمته أيضاً سار ، ويذكرنا بهذا الحالة لسانسنتونانكا لدون كيخوتي « الفارس الجوال » وهما نظراً لصفة سرفاتيس الطالغان ، والمؤلف في ذلك يعرض لنا - على لسان الصبي الكناج - مسوداً الحلة من حياة هؤلاء الرعاة السهلين وطباعهم وعاداتهم : فهو رجل شجاع لا يحب الموت ، ويطلب الوحدة ، ويقيم في الأرض على غير هدى ، إذ أن همه هو أن يعيش حياته يوماً بيوم ، وهو قوي على أعمال الترويض وخوض الأنهار ومحاولة التران الوحيية ، وامتداد مسودات الترويض مع استمراره حياة أولئك الرعاة ، وهو ذكي مرفق الحس ، يبعد غور الفهمه وأن كان في الوقت نفسه ساذجاً بسيطاً الروح يؤمن بالفسافات ، وله قلب شاعر يجري التواهي والانابي على لسانه يجري الحديث . ويلى القام التخليج مع استلاده جيونان الرماي في مقامات شائعة حتى ينتهي الأمر بتفهمها ، إذ يعترف لبالظلام باستاد ميراثه التي أبنته المتشرد ، فيقرر هذا القوة التي يصاحبه التي آتاليه ويودع استلاده وبيناهم فرقتان بالمدوع ويرسم المؤلف لخلق ذلك كله صوراً حية رائعة لحياة حقيقية

تظهر على مسرح حياته امرأة أخرى هي - لنا - التي قدمت إلى تلك الأرض من مكان بعيد : من بلد في وسط أوروبا مع زوج لها من رجال الأعمال ، ويظهر سحر الانجينية له التي السيف الساذج ويتعلق بها في جئون ، ولكن لوليا تمكن من وضع حد لهذا الكرام الجديد أو هكذا تلقن ، إذ يعود الذي إلى لقاء طرفة العائنة المباشرة ، فلما خرج من الزور الذي اجتمع فيه بها لها به يلتقي بسنج متلعن بالسود . فيقرر أنه غلام كان يجتس عليه نفسه سبب الوفيقة بينه وبين جيبته ، فينتاب للدفاع عن نفسه ، ولا يملك زمام شعور الكرامية إلا، هذا الشخص ، فيشب عليه ويضع فيه خنجره ، ولكنه يكشف بعد ذلك أنه ليس إلا جيبته لا لوليا ، فيدركه الندم ويقلب على قلبه اليأس والاحساس بهول الجريمة ، ويهتدل يرقى وضع حد لحياته ، فيبيت مقبض خنجر في الأرض ، ويكتئب عليه يصدره حتى يقوى في قلبه ، وبهذا يفرق دوجه بنس السكين التي لقت بها خنجرته تحلها من قبل .

وبعد نرى في هذه الرواية معالجة لازمة نفسية قريبة من تلك التي سبق ليجنو لبنتش أن عرض لها في رواية « الإنجليزي الباحث عن الطعام » . ولما بها أزمة الأرجنتيني البسيط الساذج من أهل السهول حينما يرى نفسه فجأة وجها لوجه أمام حضارة غريبة لم يراها من قبل ، لا لبطل حنا ، الرئيس . لم يخرج من نطاق بيئته الريفية ، ولكنه يواجه بذلك الرادة الغريبة القادمة من أوروبا التي تكتسل له نوعاً آخر من الحضارة الريفية التي لم يعرفها فيما سبق من حياته ، هي شعراء جميلة نزل طلائها على صورة لثاقيلة لتعامل فيها . وهي يمتدح يعرف على الإيجان العنان ، فاجتر ، وهذا هو الترويض هو الباطل ملك على « الرئيس » نفسه ، ولكن بعد هذه المسألة الجذلة لا تعلق إلى يؤدي إلا إلى نهاية سيئة حزينة .

وعلى أية حال فإننا نلاحظ في أدب هذه المدرسة الجديدة اعتماداً بالبيئة الأمريكية ، وبكثير الذين يستعملونها ، وهذا في الحقيقة هو أهم ما نقصد بقولنا أن أدب أمريكا اللاتينية اكتشف لنفسه في تلك الفترة الرادة التي توافقت التلات الأولى من القرن العشرين ، وهو اتجاه سترى كيف أوصل الأدب الأمريكي الإسباني إلى قمته

٢ - ريكاردو جويرالس « ١٨٨٦ - ١٩٢٧ » :

ولد في في يونيوس ايرس سنة ١٨٨٦ وحصل إلى باريس مع عائلته في العصر سنة ١٩٠٢ ، وهكذا كانت الفرنسية لغته الأولى ، وعادت أسرته إلى الأرجنتين سنة ١٨٩٦ حيث قضى صباه في إحدى فصائح السهول المعروفة باسم « البياماس » وهناك تأقظت الصداقة بينه وبين - سجنونو وميرث - الذي استلهم منه شخصية بطل روايته الكبرى ، والتي هي في شبابه التي دواصة اللاتون ، وفي سنة ١٩١٠ عاد إلى أوروبا ، فزار فرنسا وإسبانيا ، وطلات رحلته فزار فضلاً عن ذلك إيطاليا واليونان وتركيا وصر وسبلان واليابان وروسيا لكاليا ، ثم عاد إلى بلاده ، لكنه قام برحلة أخرى زاد فيها بشا وأمريكا الوسطى سنة ١٩١٦ ثم عاد إلى باريس مرة أخرى سنة ١٩١٩ واتصل بمجماعها الأدبية ، ورجع إلى بلاده حيث لم يطل القام ، أدخل مرة ثانية إلى باريس سنة ١٩٢٢ ، ثم قل إلى الأرجنتين حيث طبع روايته « سجنونو

واقعة في أسلوب شعري مثير ، على نمط حداثته به الكفوسة الحديثة من دقة الوصف مع البعد عن الإبداء والوصف .
« - التبداس ارجيدس » ١٨٧٩ - ١٩١٩ :

وننتقل بعد ذلك الى ممثل لهذا الأدب الحديث في فكر امريكي آخر هو بوليفيا ، وهو من التسلسل التي تعتبر أكثر جمهوريات امريكا اللاتينية تآخرا وتخلط . ومن أجل هذا ترى الأدب فيها لا يكتفى بتصوير احوالها تصويرا واقعا حيا ، بل يتجاوز ذلك الى التلاعب مرحة مملوءة تدعو الى الإصلاح . هو ادب احتجاج وتغصن على الإرضاع السيئة مع رغبة مغلصة صادقة في البحث عن حلول للمشاكل الكثيرة التي تعيق نموت تلك القارة الفتية .

وكان التبداس ارجيدس من كبار الكتاب والمصحفين في بوليفيا ، اشتهر بقطعه السياسية المتهمة ، وهو يعتبر من طلائع الثورة الأمريكية الاسيائية والثلاذين باصلاح احوال هذه البلاد في ميادين الاقتصاد والثقافة ، وقد اتصل عن كثب بمشاكل اسبانيا في هذه النواحي وصيحات الإصلاح والتجديد التي صدرت من المفكرين الاسبان في اعقاب كارثة سنة ١٨٩٨ ، ولهذا قلقت استحق من الأدباء الاسبان ممن ينتمون الى هذا الجيل ، ولا سيما من الفيلسوف الاسباني اوناغونو كتييسوا من المثقلاء ، وقد كان اثره في بلاده عظيما ، ان يعتبر شيخ مدرسة اصلاحية اسبجبت تلك المسبيل التي كان أول من خطها في بلاده - وكان « ارجيدس » في الوقت نفسه مؤرخا عظيما عالما نازح بلاده - وروا مغلطة ، وكتب هذرات سياسية لابد ان تكون على اعظم جانب من الرقة لولا انها ما زالت مغلطوة بعد ، وقد عهد به الكاتب في بعض الكتابات الأمريكية واللاتينية الى ان لا يتعدى خطها الا تقوم بكتبتها الا بعد مرور عشرين عاما على وفاته .

وفي سنة ١٩٠٥ اصدر ارجيدس كتابه « الحياة الأمريكية الأصلية » وهو قصة صور بها حياة مدينة « لابان » عاصمة بلاده وعادات أهلها وتقاليدهم في اواخر القرن التاسع عشر ، ثم اتبع ذلك بكتابه « شعب مريض » سنة ١٩١٣ وهو مجموعة من المقالات درس فيها النفسية الجماهيرية فسيب بلاده ، وصغر كتابا قام بقدومه الاديب الاسباني « راميروز دي مانتسو » « ١ » احد اعلام المدرسة المشرقة باسم جيسبيل سنة ١٨٩٨ ، وقد انتقد بعض الكتاب امريكيين على امرائه

(١) وله راميروز دي مانتسو من أب من عائلة الياسك دعى جبال البرينيه وأم انجليزية سنة ١٨٧٥ ، واشتغل بالاصطلاح في اسبانيا وفي لندن وفي الأرجنتين حيث كان يمثل بلاده سفيرا في بوينوس آيرس ، ويصير من امر مقرر اساسا ل جيل سنة ١٨٩٨ ، اشتهر بكتابه « أزمة سبانية » الذي نقد به اوضاع بلاده الفاسدة جرة ومراعاة ، ولكنه بمعده الصورة من النقد المبرر الهادم اتجه الى المبادئ بأن نهضة اسبانيا الحديثة لن تصمد الا بالتح من القيم الباطلة للثعب الاسباني وكان من دعاة تكوين « عالم اسباني » يجمع بين بلاده وجمهوريات امريكا اللاتينية ، وقد عبر عن ذلك في كتابه « دفاع عن فكرة الجماعة الاسبانية » ، وكانت وفاته في سنة ١٩٣٦ .

في التسليم الذي تفيض به صفحات ذلك الكتاب ، وعابوا عليه انه أبرز الصوب والامراض دون ان يرسم طريقة للإصلاح والعلاج .

وكان ادباء بوليفيا - قبل ارجيدس - قد اشتهروا بمعالجة مشكلة الهند في امريكا اللاتينية وكتبوا كثيرا في ضرورة اصلاح اوضاعهم ورد حقوقهم في تلك الارض التي انتزعها منهم القاتعون الاسبان وسلاسلهم من مدحهم . وله الف ارجيدس في ذلك فصحة تعتبر من اروع مصادر في امريكا عن هذا الموضوع ، تلك هي رواية « جنس من البرنز » سنة ١٩١٩ وكان قد اصدرها من قبل سنة ١٩٠٤ ، ولكن الخيمة الجديدة اكمل وانسج ، وهي قصة تنقسم الى قسمين : الأول يعالج رحلة قامت بها عائلة من الهنود المساكين من متكلة البحيرات الى الوادي ، وثراد يصور في انائها بأسس هؤلاء الهنود والاهوال التي تقابلهم في رحلتهم تلك ، وهم مسوقون بقيادة رجل ابيض قاس فيلث القلب يتصرف فيهم كقطع من البهائم يسيرهم كيف يشاء ، فهو يسخرهم للحصول له على انواع من البلود لا توجد الا في الوادي .

وما اكثر مايتساقطون واحدا واحدا في الطريق من جراح الجوع والطقس والجهاد ، ولكن « النحاس » الابيض لا يزال سريعا . من ريدس - عن هؤلاء الهنود السالبة له لسوا الا مرييا من الحيوان ، وفي القسم الثاني من الرواية نرى مردا من ارب النحاس ارب نصها البش على رؤس هؤلاء الابيض ، ولا سيما في معاملة الاطفال « باننوكاه البهيميل العنسي الذي ينتمى من الهنود ما بقي من ارضهم ويطردهم باليد والرجل ويربض . بل انه يرغمهم على التخلي عن طعامهم الذي يحفظون له مخزونه ٥٥٥ ، الى غير ذلك من الجرائم التي لا تحصى تخطر على بال ٥٥

ومع ذلك فان الرواية ليست مجرد تقرير اجتماعي اصلاحي او خطاب مثير يريد به الكاتب استدراك دعوى القارئ ، وانما هو تصوير واقعي يهز النفس دون ان يمدح صاحبه الى استجداء الواظف . فالهندي هنا ليس اكلانا ظاهرا مبررا من كل عيب ، بل هو مخلوق بشري له ماله وعليه ما عليه ، وان كانت عيوبه نابعة من تلك البيئة القاسية المستحقة ، فهو في اثناء الرحلة لا يرى بابا في سرفه على مايتستطيع من كمال الارض التي يجتازها ، وهو متأكد يقيل قدم سيده الابيض ، ويلبس على قاع النهر لكي يستبظ ماكان يجعله فؤيله الغريق من ماله ، والجنود الذين يستخدمهم « باننوكاه » لالال الهنود وتذبذبهم ليسوا الا رجالا يجري في عروقههم الدماء الهندية ، ونسأولهم يستسلمون للرجل الابيض دون ان يمتنعوا او يذعنوا ، غير أنهم لما عرفت لهم فرصة انتقام لانهم لا يتدعون عن الاكلاء بالكل الابيض الذي لا ذنب له الا كية النهر او القنفذ في يه في طرادو القناطر ، والارملة الهندية لا تتجرع من انهاء الحبل الجنائري الذي اقيم بمتابعتها فلن زوجها بالاستسلام في حيوانة بغيضة الى اي رجل ٥٥ غير ان المؤلف حريص على الا يجعل هذا مبررا لذلك ، فكل ما يصف انما هو صورة اجتماعي لغرت في اركانها الكراهية والفساد والكفر ، مجتمع يحتاج الى تطهير شامل في كل اتجاه وجوانبه .

وتنمذ كل أحداث الرواية حول بطل الرواية الفتاة الهندية الجميلة « واتورا » وحبيبها اللاح « احيالي » فالغناء مع فرقة لثدي الاطفال اللف واصحابه . ولكن القصة تنهى بانحدار ثورة الهند احياء واعلانهم الحرب على مستعبدتهم البيشي واتعمال النار في ديارهم .

والرواية كما نرى واقعية بعيدة عن عاطفية الرومانسيين فهي ليست صراعا بين رجل طبيين خسرين وآخرين يملا قلوبهم : كلهم يشي فيهم الفسقة والزبدية ، وهذا هو مايجعل للرواية قيمة ادبية واقعية حقبة . ولو كنا لمسكونها مجرد من يعقل الهند لوجدت كثيرا من تأثيره ، المؤلف هنا يقص علينا قطعة من الحياة في بلاده في صراحة قاسية لا تعرف الواربة ولا التزييف ، ويبحث اهل وطنه على انتاج سياسة اخرى ينبغي ان تكون نقطة البدء لافراز العدالة في تلك القارة المنكوبة التي لم تجد فيها الاجانس التي تسكنها حتى اليوم فرصة للانساق والاستسلام والتناحيش .

١ - خوسيه ايساسيو ديريا (١٨٨٨ - ١٩٢٨) :

هو ديريا في ليما (كولومبيا) سنة ١٨٨٨ من أسرة معروفة ، ولكنه كان محدود الوارد ، درس في ليما ثم عين في وظيفة كتابية صغيرة هناك ، غير انه واصل دراسته بعد ذلك في بوجوتا ، ثم عين مفتشا على التعليم في بعض مقاطعات البلاد ، ونال اجازة الياسين من كلية الحقوق سنة ١٩١٧ ، وعهد اليه بعض المهام الديبلوماسية في الخارج : في بيرو سنة ١٩٢١ ، وفام بحرلات عديدة الى كوبا والكميك ونويورك . وفي سنة ١٩٢٢ زك اليه الامانة العامة للجنة التي تأسست لدراسة الحدود الاناصلة بين جمهورية كولومبيا وفرنسا ، وعينه نقيب في حق الاورتوري الذي يعامل بين البلدين خلال السور السحيبة المراسم والادب الاسوائية للجنة ، ان تحفظ قد غير غير انه اصيب في أثناء هذه الحلات بمرض احمى اشد ، غير ان وقته بعد انتهاء مهمته تقريبا في شركة « اوتولا » التي كانت تحتكر جميع النفط في غابات مظلة (التنداء) تحدا فيه باستئلاها لعمال هناك في ظلم وقسوة ، ومن اجل ذلك عين في سنة ١٩٢٥ عضوا في لجنة التحقيق التي عهد اليها السور على رعاية مصالح الوطن . وفي سنة ١٩٢٨ انتخب ممثلا لبلاده في مؤتمر الهجرة المنعقد في كوبا . وفي نفس السنة سافر الى واشنطن ونويورك حيث توفي من نزيف في المخ كان من جراء المرض الذي اصيب به من قبل في انا بقلده الحدود بين فنزويلا وكولومبيا .

ولا يعرف انتاج لاديب كولومبيا العظيم خلال حياته القصيرة التي لم تتجاوز اربعين عاما الا اثنان كلاهما تابع من بيئته بلاده ، اما الاول فهو السور السحيبة عنصونه « ارضي المهاد » سنة ١٩٢١ وكان له نجاح كبير من التسيبيرة والدود حتى انه طيسب اربع صراخ حبال حمى سنوات ، وهو سوع الديوان في جملة هو التمدج يارفي القارة الامريكية التي يسيبرها الشار لارفي الميكانة وقارة المستقبل وهو في القصائد الغصن والقصين التي يتألف منها الديوان يتعد بالبيئة الجغرافية لهذه القارة الطرا ، ويصف طبيعتها الهائلة الضخامة تلك الطبيعة التي نرى فيها مزيجا من الصور البشرية والحيوانية القريبة . هود حجر يمشون في محال غانها على عاتق العصاره . حيوانات ورجوزن سعي في سورها وعانها من هودود وصور وتماصع ولعاس . وطود ميانه الاشكال

والاوان ، وثباتا واشجار لا تعرف الا في هذه البلاد .

ويتألف الديوان من ثلاثة اقسام خصص كل منها لوصف اقليم من الاقاليم المتاخمة الكبرى التي تتألف منها كولومبيا : فالاول مخصص لوصف الغابة ، والتي تقام الجبال الشاهقة ، والثالث للسور ، وهو يبري وصلة في السنة طالفة للاجين يعفرون على ظهر قارهم النهر الفريش الذي يوثل بهم داخل الغابة تتاعلون متفسرها العجيب ، ومن ميد تيدو اسراب العقبان والصقور وهي قايمة ترتفع على قدم الجبال . وتبدو لنا في هذه الاشعار مواهب ديريا في قوة الملاحظة وتناود النظرة فهو يلتقط لنا صورة سريعة متخلقة : الطائر المتفح على الماء لكي يشتغل منه سمكه ، والتمساح وهو متمدد يلتهم طعام صيده ، ومعالجة النهر في اناء افتناصه ، وقلب الماء وهو يسبح في النهر ، والصقور المحلقة من بعيد ، والقهج الباحث عن قوت يومه هنا وهناك ، وطفان المياه ، وهي راكفة هربا من الغوص القريب التردد .. هو شعر واقعي طبيعي نحس ونحن نقول باننا نرى هذه الصور امام أعينا وسنسمع اصواتها وجنبا ناديا ونسم الروائح البتة منها دونها ، من انا نكاد نحسها باننا ، ومن اجل مايقه تصوير العكسات الاشياء وحديث الاشياح التي تبدو كما لو كانت نسعى من حولنا بخفاتها القويصة الخريصة ، ويمكن ان نرى شعر ديريا مدى الاتي الذي خلفه فيه ديوان زعيم المدرسة الحديثة سواء في الاسلوب الثاني ، او في الانصاف الزناة المصطنعة او في الموضوع الذي يدور حول طبيعة الطبيعة الامريكية والديوان استكشاف فيها الجمالية الخفية

٢ - روبرتو كويبا : هو روبرتو كويبا الذي خلفه في سنة ١٩٢٨ من عائلة فقيرة وهو رواية « الدواة » مخصصة لوصف حياة في بيئته بلاده ، وهو يقول فيها : « خرجت نزعيا من ديريا قفي لفترة من حياته في مهول - وميما وفي غاباتها الاسوائية حينما كان عضوا في اللجنة التي درست امر الحدود العاصفة بين بلاده وفنزويلا ، ومن هنا كانت رواية « الدواة » تعبيريا صادقا عن تجربة شخصياتها المؤلف بقس في هذه الطبيعة الوحشية الهائلة .

ويطال القصة هو « اورتوري كوبا » وهو شاب ذو شخصية قوية تجتذب اليها القاري من الحكايات الاولى : في منتهب الكفاء ، ويميد الطرح ، جرى الى حد النهور ، وثيق الاحساس بكتب مذهنة يسمع شعره : ثقافتا لامل فيه ، وهو مع ذو لشعيب سانه صرمت من حد ريد من عدهه سله انا اناصه المتوحشة ، وهو متقلب هوالى حد الزواج ، بعدد منه احاد من كتر القسوة والزهر والرضا بحبه ولطحنه المصنوعة .. وقد رأى الكثيرون من بعد ان في شخصه من التعمد ملاحظ كثيرة من طباع ديريا نفسه وقومات شخصيته بحيث يمكن ان تعتبر قصة « الدواة » التي حد ما شريا من ذلك الادب الذي يمدد فيه المؤلف الى كتابة ترجمة حياته .

وتبدأ الرواية بفردج « اورتوري كوبا » من بوجوتا عازرا مع « لاسيا » الفتاة التي احبته والتي فسحت بسميتها واهلها من اجله ، ويمضي الطردان الى سور كولومبيا ومراحيا المصيبة حيث يتقد لهما الالتقاء برجل من اصحاب الصباغ هناك هو « فيل فرانكو » الذي يطمئن الي « كوبا » وبهيه صداقته ،

النقاد والادباء في مختلف أنحاء العالم الأمريكي والأوروبي بالدراسة والبحث ، وانها لجديرة حقا بذلك ، فهي تعد معجزة فنية ومرة لعالم أمريكا الناطقي بالاسبانية (١) .

سبرر» ، ثم يترك لحياله العنان يدفع به بين حلال الجلب
والفسادة ، واللام الحرفة والندوع ، ولتسرع الطبل الصمبر
يقول لنا في أول مذكراته : « كنتي أخابر لتسريع وكنا في الحرفة
بين المائدة الصغيرة الطعمة بالصدف والحافظ الذي يؤدي إلى
فاعلة الاستيعاب الصغيرة . وفي هذا الزكن أخفى مستطركنا
تحت بساط الحجر» ، وهناك يعجبني المكوث في صمت أصد
خيوط الورق اللينة على الجنداد ، وأطرف بعيني كما تغفل
« أنيقاكا » ، واصفك كما تصفك ، وأجب على أسئتي بصا
كس أود أن تجيبني هي عليها لو أنت هي بمسائلها وقائده
صمرعولي للمستقبل . . . كنت أدري لماذا أحب هذا الزكن
في العاد وكل ما احتوى عليه ، كنت أدري لماذا لا أريد أبدا
بديلا بهذه المائدة المجاورة لسريري والتي طمعت عليها بالصدف
صورة غاروسوس . أنت أعرف من الباكتر عذ طمع الصدف
استخدمت في هذه الصورة . . . لكن سلطنت منى واحدة
لا أدري أين ، وبقيت اثنتان وثلاثون ، ولكن الذي لا يلبسني هو
عين هذا الطاروسي ، فهو يبدو كما لو كانت عينا بشرية ، ولهذا
لأنه يمتد الخوف في نفسي كلما نظرت إليه ، وما أكثر ما علمني
ذلك علي أن أرى عليها بعض الرصاص حتى أكر من حبيسة
بذلك في التخاصمة الخبيثة . .

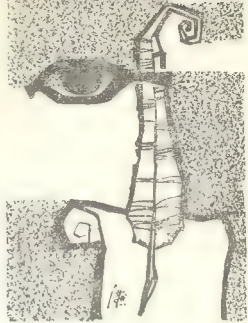
متضاربة ينقص الرجل منها في ردود فعله وأعماله هذه مرة
وتلك أخرى ، ومن هذه الشخصيات المختلفة التي البشريّة
الواحدة يجد المؤلف أشخاصا متباينين يسميهم بأسمائهم :
« خوان » الرجل العاقل الرصين ، و « رافائيل » القبيح
الثائر ، و « فرناندو » العاطفي المتهب ، و « خورخي » العالم

كل هؤلاء. تالت منهم شخصية رجل واحد ، والرأوية كلها
حواد مستور بين هؤلاء الرجال الذين اجتمعوا في « الرجل »
بطل الرواية ، لم يتكشؤوا وقلوبهم الاسر في وجوهه ويحاكون
نظراته العظيمة : ثم عدل الزوجة ولبس حقا زوجها ، ام
وصمت شره وقلقت ؟ ان هناك طواهر تلقى الشك في نسي
الرجل : فهو يرى في طابع ابنه الوحيد « شافي » صورة حبيبة
تستضيء آخر كل مسيلة لاسرلة ان كانت ملاح وجهد لا تزل
على. فهي لكاد تتطابق مع ملاح وعنه في « الرجل »
في جيرة وعطاب ، فالتاك يمتثل في نفسه ولكنه لا يملك دليلا
في حياته زوجته له ، ولكن حذو خارجا عنه لا يلبث ان يصر
في نفسه ان الشكوك والارباب من جديد : ان شاف الصديق
الذي كان معه بهدس ان زوجة في خا معه - بمسوت
الرجل ينادي نزلو دليلا على ان الطفل لم يكن ان ابنا لصديق
سيرة التور ؟

ولإحدى هذه التجارب التي كان « الأندلسيون » يربون أجسادهم
كله إلى أن يزل نسه في قوة ، فيمتحنون فيه رؤسهم في تلك
الزهية بالحقبة الكفنة حول ماقلته بهيلة « دوقينو » ، وأنه
ليس كما يتصور الناس ، ثم يطلب نقله من هذا الشبر إلى غيره
بعد أن شفى من غرام تلك المرأة التي كانت تنهى به إلى حياة
ميسرة وراضاته .

أرسكين كالدويل

بمقام
سيد جاد



هناك أموا لا يبل عنه متعة ، بل يزيد من متعتها
لحسه العالم ويمق من رؤيتنا له ، ذلك هو
معرفة طيف الكاتب نفسه ، ومشاهدة عملية
الخلق . **الجزء الثاني** : **الكتابة** : ما وراء العمل الفني من نضال
أمر : **أجل** : وضع أسرار الحكمة وروحها في كلمات
على الورق .

وقد قام أرسكين كالدويل نفسه بكتابة هذا
الكتاب بعنوان (**سما خيرة**) عن تجربته الخاصة
في الكتابة ، وعن الظروف التي أثرت في كتاباته ،
وعن المعاناة التي لقيها من أجل التعبير حتى استطاع
في النهاية أن يخلق هذا العالم المليء بالصورة
الواقعية الجريئة .

إن كالدويل ينتمي إل فترة ما قبل الحرب العالمية
الثانية مع وليم سارويان وشتاينيك وجيمس فاريل ،
ويشارك معهم في الرؤية الواعية لظروف الحياة
التي عاشها الشعب الأمريكي خصوصا في فترة الأزمة
الاقتصادية العالمية عام ١٩٢٩ وما بعدها .

وقد ولد أرسكين كالدويل في ١٧ ديسمبر عام
١٩٠٣ في كويتا بولاية جورجيا . وكان والده
قسيسا متواضع الحال - وعاش وتربى بين فقراء
البيض والزواج ، وقد تدرس أرسكين بالحياة العملية
منذ طفولته . كان يبيع الصحف وهو تلميذ
صغير في المدارس الابتدائية ، وعندما بلغ سن

عندما يقرأ الانسان (**طريق التبغ**) و (**قطعه**
أرض الله الصغيرة) وعشرات الروايات والقصص
القصيرة التي كتبها الكاتب الأمريكي **أرسكين**
كالدويل يجد عنه أمم عدا . **الجزء الثالث** : **الكتابة**
العامة الجريئة للحياة ، ويلمس تقشيرة الجسد .
الأمريكي ، وخاصة في الجنوب السوراني . في
محاولته الإبقاء على نظام اجتماعي قاسد ، ويرى
فقراء البيض والزنوج وهم يطحنون تحت رجلي
الظروف الاقتصادية الساحقة دون أن يفقدوا مع
ذلك الأمل في مجتمع أفضل . وقد يصدم القارئ
بما في هذه القصص والروايات من تصوير حاد
للحياة المنحطة في المدن الريفية الصغيرة ، لإشاعة
الأوضاع في المناطق الزراعية وبعض الأحداث
والشخصيات المتطرفة . ولكنه لا يملك إلا الاقتناع
بوجودها ، وينبضها بالحياة ، ولا يملك إلا أن يعيش
مع هذه الشخصيات آلامها وآمالها ، ويلمس مأساتها
حتى من خلال الروح الفكاهية التي يلف بها
كالدويل معظم قصصه . ويخرج القارئ في النهاية
من القصة وقد تركت في نفسه بفضل دلالتها
وتكتيكها أثرا لا ينمحي .

إن تهمة المرء لا يظل على مثل هذا العالم ، وإن
يشهد هذه الشخصيات الميئة بالحياة وإن يعيش
هذه الأحداث ذات المفزى أمر بالغ المتعة . ولكن

كنت غالباً ما أسأل نفسي : ترى ماذا يعمل الناس في هذه اللحظة في مكان آخر من أمريكا ، في مؤسسات الفري والمبدن الصغيرة ، في الأرياف وفي المدن الكبيرة ، وأجدني أود الذهاب إلى هذه الأماكن لاكتشف ذلك بنفسى .

وفي أوقات أخرى من ذلك الصيف كان والده
القميس يأخذه معه أثناء تجواله بين القمري
لزيارة أعضاء كنيسه ورعاية الفقراء . ولاحظ
كالدويل ان هناك نمطا واحدا مشتركا من الحياة
من بيوت هؤلاء الفلاحين الذين يزورون القطن .
وكان البنح يزور قبل ذلك بكيمات ويرة في نفس
الوقت . لذلك هناك بعض طرف التسخ
معهم ولاحظ كالدويل الماقتص
منه بين ايام . سمة التي يعيش فيها معهم
اللائق من الضيق القريبة مثل وانيسبورولوزيفيل
ويذكر الفقر المدقع الذي يعيش فيه الفلاحون في
أريف . ويقول كالدويل :

ظل كالدول عامين في المدرسة العليا بمقاطعة
 جيفرسون ، ولكنه شاق بالدراسة وشاق باللق
 الحدود في ولاية جورجيا الشرقية وإراد أن يعلم
 المزيد عن العالم الذي رافعا ، فترك الدراسة
 بهذه المدرسة العليا والتحق بكلية ارسسكين
 بديويست بكارولينا الجنوبية ، وكانت هذه هي
 تجربته الأولى في الإقامة بعيدا عن العائلة وعن
 المنزل ، ولم يكن قد بلغ السابعة عشرة من عمره
 بعد ، وقد أحب بالدول الحرية النسبية التي
 وجدها في حياة الكلية ، ولكنه شعر بالنعاسة لأنه
 مضيق وقتا طويلا من حياته من أجل التعليم في
 هذه المنطقة المحدودة ، فكان يطمح في نهاية
 الأسبوع إلى أي مكان يستمتع الذهاب إليه ، ووجد

وزاول كالديويل كثيرا من الاعمال في هذه
في هذه المعصرة .. اشتغل جانيها للنقل واشتغل
جبرسون وطباخا .. وصانقا .. وحارسا في إحدى
حانات القمار .. وليس كالديويل فريدا في هذه
الناحية ، فالواقع ان معظم الكتاب الأمريكيين قد
تعرضوا بالحياة أيضا وزاولوا شتى المهن العملية
وكان لهذه البضات في كتاباتهم أكبر الأثر .

كان الفلق والرغبة في التجول، والحاجة التي لا تقاوم للذهاب إلى أي مكان كان يريته بين الشوارع بالرباطة ممتصية طويلا في تلك المواقف. عندما كنا يمشي في كارواننا الجوية وكان عمرهم سنوات فالدور البيت لأول مرة. هوسهم وقصصهم نهارا وشغرا في الليل بعيدا عن منزلنا حين تمكنوا والسكنى من التوصل على كل الأحداث الطامحة. وعندما كنت في التماسية أبع الجرائد بعد الظهور ذات ليلا الطائر الرقاب الشفافي الذي يهاويهم حزمة من حرقته، وقبض الكساري دارني بدمي العود في ركوب الظنار ليعب الخرائط. وكلمتا كربت أصبح من الصعب على الظنار في المكان واحد طويلا.

ووعده بنشرى كتاب يكتبه اذا رأى فيه ما يستحق النشر . وفى هذه الفترة كان كالدويل ينتسب أحيانا إياما طويلة عن الجامعة فى سبيل البحث عن طريقة للكتابة ، وهو يقول فى هذا الصدد : (كنت أعرف انى أريد ان اكتب ، وما الذى أريد ان اكتب عنه . كنت أريد ان اكتب عن الناس الذين عرفتهم كما يعيشون ويتحركون ويتكلمون فعلا)

ثم نصل الى فترة هامة من حياة ارسين كالدويل وهى وان كانت قصيرة الا انها كانت ذات اثر كبير فى كتاباته بعد ذلك . . . تلك هى فترة اشتغاله بالصحافة فى جريدة (جورنال اتلانزا) وفى ربيع عام ١٩٢٥ - وكان يبلغ من العمر واحدا وعشرين عاما ترك جامعة فرجينيا قبل التخرج

بعامين ، وغسادر شاولتزفيل وسالغر الى جورجيا حيث التحق بهذه الصحفة . . . ويقول كالدويل :

لم يكن لدى طموح فى ان اجعل الصحافة مهنتى فى الحياة . ولكن عمل الصحافة هو الذى . . . وكانت الكتابة هى الشيء الذى كنت أريد ان تعلمه . كان هناك الكثير مما أعلمه من الصحافة حول كتابة قصة خبرية بسيطة . كان على فبل كل شيء ان اتعلم من طريقة الاسلوب فى الكلمات التى كنت أستخدمها فى الكتابة فى الجريدة . وكان على ان اكتب مهارة فى كتابة ما كنت أكتب . (هنتزل) عادة اخبارية صالحة للقراءة . كان على ان اكتب الخبر الى النصف ، وكانت هذه طريقة والية لتعلم الكتابة . تختلف تماما عن أى طريقة أخرى تعلمتها فى أى مكان .

وقد سئل كالدويل : هل العمل فى الصحافة يساعد ام يعوق كتابة القصص القصيرة فقال : لا اعرف شخصيا واحدا افر به التمرين على الكتابة من أى نوع . ان الصحافة فضلا عن انها تليق فى التمرين الدائب على الكتابة لانها تساعد ايضا على تكوين عادة الكتابة كل يوم . ان انتظار الوحي مدر قلما نجده لدى المؤلفين الذين يترسوا بالصحافة .

وخلال هذه الفترة من عمله باتلانزا جورنال (خريف وشتاء عام ١٩٢٥-١٩٢٦) أتاحت له فرصة مراقبة التقديم الذى كانت تحرزه من يوم لآخر مؤلفة متفرقة تماما لكتابة السروايات هى (فرانسية نيومان) . وكان قد تأثر بكتابتها (تعاولات فى القصة القصيرة) الذى نشرته فى العام السابق اما فى هذا العام الذى عمل فيه كالدويل بجريدة اتلانزا فقد كانت تكتب رواية جديدة بعنوان (العلواء المحزنة) . وكان الصحفي فرانك دانيال صديقها الحميم - يحضر كل يوم الى الجريدة ومعه صفحة مكتوبة على الآلة الكاتبة من هذه الرواية ، وكانت كل صفحة تمثل انتاج يوم كامل فى هذه الرواية ويقول كالدويل فى ذلك :

ان أوفر طريقة للانتقال من ديويست الى أى جهة أخرى ان يتسلف قطار البضائع يوم الجمعة او ليلة السبت ويظل راكبا القطار الى اقصى مكان يمكن ان يصل اليه فى الصباح . وكان يذهب عساة الى هرينفيل او سياترنبرج ، او اندرسون ، او جرينود او كلومبيا ، ويعود الى ديويست فى قطار بضائع ليلة الاحد او يوم الاثنين فى الصباح الباكر .

ولم يصبر كالدويل ايضا على الدراسة فى هذه الكلية فقرر ان ينطلق الى العالم العريض . كان يفضل دائما الدخول فى معترك الحياة وانتقل والتجوال وحياة التشرد وعدم الاستقرار على حياة المعاهد والكلليات والشهادات الجامعية . ويقول كالدويل فى بداية كتابه «سما خيرة» :

ان أهم الدروس التى تعلمتها فى تلك السنوات الاولى ان الحياة نفسها افضل معلم . سما خيرة اذا شئت ، ولكن مهما كان اسمها ، لاني قلت منذ ذلك الحين أبعت عنها .

غير ان هذا لايعنى انه لم يستفد من دراساته بالمعاهد والجامعات ، فالواقع ان دراساته ايضا كان لها اثر كبير فى كتاباته . كان يهتم بعقاد دور أخرى ، كان يهتم بالمواد التى يشعر بحاجته الفنية انها تقيده فى الطريق الذى اختطه لنفسه . وقد التحق فى سبتمبر عام ١٩٢٢ بجامعة فرجينيا . ان لم يخرج منها ايضا ، وكانت أهم المواد التى تثير اهتمامها : دراسة بها هى اللغة الانجليزية وعلم الاجتماع . ان اهتمامه باللغة يقصر لنا فيما بعد أسلوب كالدويل ، ان كالدويل لم يتوصل الى هذا الاسلوب الذى يبدو بسيطاً للقارئ الا بعد دراساته طويلة للغة ، وكان يجهد نفسه ويكتب ويعيد كتابة ما كتب أحيانا اثنتى عشرة مرة من أجل التوصل الى هذه البساطة فى الأسلوب ، وكان يحتفظ فى منزله بعد ذلك بثلاث نسخ من قاموس ويبستر فى نفس الوقت .

كما افادته دراسته لعلوم الاجتماع حيث كان يقوم بزيارات ميدانية للمستشفيات الحكومية وبيوت الفقراء والمؤسسات التى تقوم بالبرعاية الاجتماعية ، وكان يكتب عما يرى . كان فى البداية يكتب تقارير واقعية عن حقائق ولكنّه بالتدريج بدأ يستخدم نفس المادة كايحاء باستكشاث وقصص قصيرة ، وسرعان ما أصبحت الكتابة بالنسبة اليه لذة فائقة تستغرقه تماما .

وكان بعض الطلبة قد اصدروا كتباً وكان هناك صديق له اسمه جوردون لويس يملك مكتبة

ان الصلحة الأخيرة بالرغم من انها بدت لي نظيفة وبموز
«محببات كاهن» كتب بسهولة ودون مراجعة الا ان فرائد
اكد لي انها النتيجة النهائية لعادة كتابتها في يوم كامل .

وكان كالدويل يعود الى المنزل في المساء ويكتب
قصصا قصيرة ويرسلها بالبريد الى محرري المجلات
في نيويورك . وكانت القصص مهما كان عدد المرات
التي يعيد فيها كتابتها ترد اليه دائما ، دون تعليق
عادة ، وكان المراء الوحيد له خلال خمسة
سنوات من محاولة كتابه قصة قصيرة ان فلت
اجداها ونشرت في مجلة محلية صغيرة .

في منتصف عام ١٩٢٦ قرر كالدويل ان تكون
الخطوة التالية في ترك العمل بجريدة اتلانتا ، بعد
ان اشتغل بها عاما واحدا ، وكان قد كتب حوالي
أربعين أو خمسين قصة قصيرة دون ان ينجح
حتى في نشر قصة واحدة منها . ويقول كالدويل
في ذلك :

لقد تفقت اناء هذه السهولة الاثني عشر من اني اريد ان اصبح
ليل كل شيء مؤلفا محترفا . وهكذا وجدت نفسي أطرح الحكمة
جائبا ، واتركه على الجريدة حتى استطعت تربية وقتي كله
لكتابة القصص القصيرة والروايات . واعدت نفسي على ان اى
عمل اشغل به غير الكتابة سوف يكون مؤلما ، لا تشبه الا من
اجل الاستمرار في العيش ، والاحتفاظ بسقف فوق رأسي ،
وبكساء فوق جسدي .

وبعد ان اتخذ هذا القرار كان هيدا ان **البحار**
يعيش فيه . كان قد عاش حتى بلوغ في الجبوبة
بعض عدا بضعة أشهر قضاه في تبسدها . ولذلك
أراد أن يختار مكانا في الشمال حتى يكون على بعد
جديد من الحياة التي عرفها في الجنوب والتي أراد
ان يكتب عنها . وبدأ له انه يستطيع ان يصورها
تصويرا أفضل وهو في هذا البلد الجديد ، فاختار
ولاية ميني لانها فضلا عن تكاليف المعيشة البسيطة
لها بدت له على «الخارطة مكانا بعيدا» .

وقصة كفاح ارسكين كالدويل من أجل الكتابة
بعد ان خاطر باستقالته من عمله المضمون بجريدة
اتلانتا تعد في الواقع قصة رائعة تمثل الانسان
في تحديه للفشل واليأس ، وتمثل التمسك والجهد
والمثابرة والعمل المتواصل من أجل تحقيق الهدف .
ولعل أدور جزء في الكتاب بين الثلاثة التي تحدث
فيها كالدويل عن حياته الأدبية هو الجزء الأول الذي
كشف فيه عن هذه السنوات المبكرة قبل أن يتمكن
من نشر أى عمل فنى له .

انه عندما ذهب الى ميني شعر انه يستطيع ان
يكتب ما يريد في هذا المكان بعيدا عن منغصات

الحضارة ولكن كان عليه قبل كل شيء ان يوفر
الطعام والوقود من أجل الشتاء الطويل في ولاية
«ميني» الباردة . والطعام هناك يعني البطاطس ،
والوقود يعني الخشب ، وهكذا قام بزراعة البطاطس
وقطع الأخشاب ، وسرعان ما أصبح قطع الأخشاب
شغله اثناء النهار ، وكتابة القصص القصيرة شغله
اثناء الليل . وكان النوم بالنسبة اليه ترفا ، لانه
الصعب الحصول عليه في الشهور الاولى من اقامته
في ميني . فقد أراد أن ينتهي من خزن طعامه
ووقوده قبل حلول الشتاء القارس الطويل بثلوجه ،
«م» يكن لديه فكرة عن كمية اخشب اللازمة
لاندقة البيت من سبتمبر الى مايو وكان الجوفارس
البرودة والثلوج تغطي المنطقة كلها ، وكان يقضي
وقته بالدور الأعلى في حجرة ليس بها تدفئة ، لانه
اضطر ان يحتفظ بالخشب من أجل موسم المطبخ
فقط ، فكان يجلس الى الآلة الكاتبة وقد ارتدى
بلوفرًا وصديريا ومغطا ، ولف حول قدميه بطانية،
ومن حين الى آخر يتوقف عن الكتابة لينفخ في أصابعه
المخشعة من البرد . كان يظل من عشر ساعات الى
اثنتي عشرة ساعة يوميا - اثناء الليل غالبا - يكتب
قصة بعد قصة ، ويراجع ويصحح ويعيد الكتابة
بمرات . ومن نظر الى الوقت ، او الى اى موقع
بعض من الاستمرار في المحاولة ، لكن البرد في
شهر جواير كان أكثر مما تصوره كالدويل ، فاضطر
قبل نهاية هذا الشهر الى أن يرحل الى الجنوب
وبخاصة بعد نفاد تموينه من البطاطس والوقود .
وقد وجد في هذا مبررا معقولا للذهاب الى اى مكان ،
فقد كان يكره الاستقرار في مكان واحد مدة طويلة
كما رأينا ، ويقول كالدويل في هذا :

اعتقد ان أحد الأسباب التي جعلتني استقيل من وظيفتي
بالجورنال اتلانتا حاجتي الى حرية التنقل والترحال والسر
كلما وجدت الفرصة لذلك . ولقد بدا لي ان مهنة الكتابة ليست
من المهن التي تحتاج الى استقرار في مكان معين .

وبعد أن غادر «ميني» ذهب في بداية الأمر الى
شارلوتفيل ثم رحل بعد ذلك الى أوجستا - وأقام
عدة أسابيع في كوخ مكون من حجرة واحدة في
غاية الصنوبر بالقرب من مورجانا بكارولينا
الجنوبية . وكان طعامه في الوجبات الثلاث
عليه لحم وفاصوليا وكان يكتب ست عشرة
ساعة أو ثمانى عشرة ساعة متواصلة . ذهب الى
بالتيمور . وكان يعيش على أكل العسل . وهناك في
غرفة بشارع شارل وراح يواصل في اصرار عنيد

كتابة القصص القصيرة • وعندما نفذ ماحعه من نقود كان الربيع قد حل ، فعاد كالديويل الى ولاية مين في الشمال .

وفي هذه الفترة من عام ١٩٢٧ بدأ ينقل ملاحظات قصيرة على قصصه من المشرفين على باب القصة في المجلات بدلا من إعادة القصص وعليها الرافض المطبوع ، وكان الى ذلك الحين لم تقبل اية مجلة نشر قصة له ، ولكن هاهو ينقل من وقت الى آخر على الاقل تعليقات على قصصه المرفوضة .

وهو ياول من موفات المجلات من قصصه :

كان هناك دائما سبب ما تثير عزم نشر القصة ، فهي اما طويلة جدا او قصيرة جدا ، او مكتوبة بطريقة مبالغ فيها ، او واقعية اكثر من اللازم بالنسبة لاذواق هيئة التحرير ، كان من المضحك كثرة عدد الاسباب المقلوبة وغير المقلوبة التي يمكن التعلل بها لرفض قصصى . وكنت الاقوى في بعض الاحيان نعتاجل . وانا كنت ضد التصالح مبديا ، ما دامت تتقاسما والطريق الذى اسير فيه ، ولكن بدا لي دائما ان التصالح الذى نلتقيها كان المقصود بها شخصا آخر غيري وانها وصلتني بطريق الخطأ . نعتصني احد المحررين بان ادرس بطريقة طرفة كتابه القصص التي تنشر في مجلته ، واحاول ما استطعت ان اكتب مثله . وكان لي محرر آخر ان لي مستقبلا في كتابة مقالات تتعلق بالتجارة في موضوعات مثل الديكور والآلات والازهرية . وكلف احد المحررين نفسه وكتب لي خطايا مطولا يصحني فيه بانقل من محاولة كتابة القصص القصيرة قائلا : ان رايه هو انني لن تكون لي قدرة ابدا على الاستمرار في كتابتها وان اصررت على كتابة القصص القصيرة سوف يجل من الصعب على عمل الفشل المطلق الذى سأتى به في النهاية . ثم عذبت المراسلات سلبية تجعني اسفل سببا ما في الروايات ، ولكنها لم تستطع ان تجعني ولا ان تثبت من قصتي . كان لدى محرري بان قصصى تطور يوما بعد يوم ، او على الاقل اصبحت اكثر صلاحية للقراءة . لقد بدأت امتلك القدرة على ان اصوغ واشكل احداثا متخللة في قصة تعنى التأثير الذى اردت ان اخرج به كان لي ظراها سوى ، معتقدا ان الكتاب نفسه ينبغي ان يرضى عن قصته قبل ان يعمل ذلك الآخرون . ولم تكن لدى ثقة كبيرة في قدرتي على تحليل قصة كما يفعل الناقد ، ولكني بدلا من ذلك كنت ابحت عن حدة الاحساس في القصة ، وازنا تأثيرها العاطفي الفنى الداخلية . وانا جديتى بقوة احدي القصص التي كتبتها ، حتى لو كانت تفتقر الى الاسلوب التقليدي في الكتابة القصصية ، كنت اشعر بتسامح العارضا من هذه النتيجة . كنت اعمل ان يالى الوقت الذى يقبلها فيه الآخرون ومن بينهم المحررون ، يقبلونها باعتبارها الطريقة الوحيدة الممكنة لهذه الصلابة الممتدة ، سواء كتبتها انا ام كتبها غيري ، كي تعنى التاثير المطلوب .

وفي اوائل عام ١٩٢٩ تلقى كالديويل اول خطاب من نوعه منذ بدأ يحاول الكتابة ، اى منذ اكثر من ستة اعوام ، ايام كان لايزال طالبا بجامعة فرجينيا وكان الخطاب من محرر سلسلة كتاب (النيو امريكان كارافان) يخبره فيه بانهم وافقوا على نشر قصة له في هذا الكتاب الدورى يحتوى على مجموعات من القصص القصيرة • ويقول كالديويل :

كنت قد كتبت هذه القصة قبل ذلك بعام في مونت فيرنون بولاية مين وارسلتها الى محرر او اثنتي عشرة مجلة من المجلات

الصغيرة المحدودة الانتشار . ولم الكشف الامر الا فيما بعد وهو ان احدي هذه المجلات نشر القصة وغيرت عنوانها دون علمي . وقد دفعت لي النيو امريكان كارافان مقابل هذه القصة اقل من خمسة وعشرين دولارا ، ولكن هذا لم يكن يعنى ، كان اهم شيء بالنسبة لي هو ان تصالحت مع شخص ما في مجلتي ما قبل اخيرا احدي القصص التي كتبتها . وتلاشت من تحنى فيجاة كل ذكريات الفشل واليأس التي عانيتا سنين طويلة في محاولة نشر قصصى . ونتيجة لهذا الخبر السار بدأت انتمت الى الحلال فقصي القصص بالجملة . كنت احيانا ارسل ست قصص او سبعة في الة الواحدة . وخلال ستة اشهر قبلت لي بعض القصص في مجلات محدودة . وبالرغم من اننى خفت الهسد من الجحبه التكميكية ، فانه لم يكن من حسن هذه المجلات مجلته بمرور واسمه الانتشار . وكان ما زال اصحاب طريق طويل . وكان ما تدفع لي هذه المجلات ، اذ دفع ، اقل مما دفعته لي النيو امريكان كارافان .

ونتيجة للحماس الذى امتلا به كالديويل من خطاب النيو امريكان كارافان ملا حقيقته بمخطوطات كثيرة فيها كل انواع الكتابة ، روايات قصيرة ، اجزاء من روايات غير كاملة ، شعر ، نكات ، مقالات ، وعشرات من القصص القصيرة . وسافر الى نيويورك وكان يأمل نشر هذا الانتاج بطريقة ما . ولكنه فشل في الوصول الى مكاتب التحرير ، واتضح له ان صحاح النكات احد المحررين بالاتصال الشخصى اصعب من ضمان التمتع به طريق البريد .

وقبلت احدي دور النشر رواية صغيرة له لاطلاقا عنها عيسى (ابن الزنا) وظهرت الرواية في طبعة ١٩٣٠ . بعد سر قصصه في اكتوبر امريكان

وفي احد الايام تلقى كالديويل خطابا من ماكسويل بيركنز رئيس تحرير مجلة سكرينر الشهيرة وقال بيركنز في خطابه انه قرأ قصة او قصتين لكالدويل في مجلات صغيرة وان مجلة سكرينر تريد ان ترى بعض قصصه غير المنشورة . كانت المرة الاولى التى يدعوه فيها احد الى تقديم قصصه للنظر فيها ، وهذه المجلة تعتبر من المجلات الواسعة الانتشار . ومن ثم كان هذا الخطاب يعنى بالنسبة لكالدويل خطوة كبيرة الى الامام . وقد الهه بالحساس والشايرة على السكتانية مدة ثلاثة اشهر بطريقة لم تحدث له قبل ولم تحدث له بعد ذلك ابدا . وراح يبعث الى ماكس بيركنز بقصص قصيرة يوميا لمدة اسبوع . ولكن سرعانا ما ترد له القصة بالبريد مصحوبة بالرفض كالعادة ولكنه كان في حالة لا تقبل اليأس . واجبر نفسه على اتباع نظام كتابة قصتين في الاسبوع بعد ذلك . وعاد الى الجنوب ثانية . ووجد في اوجستا مكانا رخيص التكاليف . وهناك راح يواصل

الكتابة ليلا ونهارا عدة اسابيع . وكان يخرج مرتين فقط في اليوم لشراء علبه فاصوليا ورغيف وكانت الحجرة بدون تدفئة ، وعندما استنكى هددته صاحبة البيت بطرده لانه يزجج السكان بدقات الآلة الكتابية التي يضرب عليها حتى الساعات الاولى من الصباح ، وقالت له : ان الناس الشرفاء يذهبون الى اعمالهم بالنهار بدلا من البقاء في البيت والضرب على الآلة الكتابية طول الليل ، وفضل ان يسحب شكواه لان ايجار الحجرة كان رخيصا جدا .

وكان كالدويل يرسل القصص التي ترفضها مجلة سكرينر الى المجلات الأخرى الصغيرة فتنتشر بعضها وترفض بعضها الآخر . ولكن كان همه الأكبر هو تحطيم حاجز المقاومة في مجلة سكرينر ولهذا كان يكتب قصة جديدة كل اسبوع ويرسلها بسرعة الى ماكس بيركنز . وكان معه يبعد آلاف الموصوعات الصالحة للكتابة ، ولكن مشكلته كانت في ايجاد الوقت الكافي لكتابة كل ما يريد ان يكتبه لم تكن تكفيه الساعات الأربع والعشرون التي يحتويها اليوم . وكان لا يملأ المنبه ثم رأى بعد ذلك ان أفضل طريقه له ان يضي هذا المنبه عن طريقه ان ترد له قصته حتى يرسلها بسرعة الى مجلة أخرى حتى تقل وشه ، واصبحت صريخا يردد بشكل لديه بندا أكبر من الغم . الى آخره . واحيرا ، وبعد خمسة اسبوعين من هذا العمل العنصر الى مجلة سكرينر . لمدة ثلاثة أشهر تقريبا في نهاية شهر مارس خطبا من ماكس بيركنز يبيى بقبول احدي قصصه دون تحديد قصة معينة ، وبعد ليتين انتهى من ثلاث قصص جديدة ، واختار ثلاثا من قصصه الأخرى القديمة حتى تكون أمام بيركنز فرصة أكبر للاختيار .

وفي الجزء الثاني من كتاب (سمها خبرة) يتناول كالدويل المرحلة الوسطى من حياته الأدبية بعد ان بدأت قصصه تفرض نفسها على المجلات . فقد عاد كالدويل الى ولاية مين بعد ان اشترى منه ماكس بيركنز قصتين لنشرهما في مجلة سكرينر وكان ذلك في بداية الصيف ، وعاد الى قطع الأخشاب بالنهار والاهتمام بزراعة البطاطس عند الغروب والكتابة اثناء الليل . وبدلا من العمل على كتابة أكبر كمية من القصص القصيرة بدأ الاقتصاد على كتابة قصة واحدة في الاسبوع . انه الآن يكرس وقتا أكثر للقصة الواحدة ، ونتيجة لذلك وجد أن القصص التي يكتبها أكثر ارضا لنفسه . وكلمة

كتب قصة جديدة أرسلها سريعا الى ماكس بيركنز ، ومع ذلك كانت ترد له دون نشرها فيضطر الى إرسالها الى المجلات الصغيرة فإذا رفضت القصة من أكثر من ست مجلات من قها وتخلي عن فكرتها نهائيا .

وفي يوليو من عام ١٩٣٠ غادر البيت الذي اقام فيه اثناء الصيف وانتقل الى كوخ صغير على بحيرة باركر حيث أصبح في مقدوره ان يسحب بين فترات الكتابة والعمل المضى . وكان من اثر كثرة اشغاله بالكتابة خلال السنوات الماضية انه لم يستطيع وقف الكتابة والرجوع الى ماكتب خلال تلك الفترة فجمع كل ماكتبه وأخذته الى الكوخ لقراءته . كان لديه حوالي ثلاث حداث ملئة بأعماله غير المنشورة ولكنه بعد ان مضى ليلة في تجميع كل هذه الاعمال وجد نفسه غير راض عنها فحملها في صباح اليوم التالي الى شاطئ البحيرة واحرقها جميعا . وكان الشعر والمقالات والنكات اول ماذلق به الى النار .

بعد اسابيع قليلة من احراق هذه الاعمال بقي حيا من مكتب بيركنز يقول له فيه انه فكر في القصة التي قدمها كالدويل في الفترة الأخيرة وان لممكن اصدار مجموعة منها في كتاب صغير في اواخر السنة الجديدة .

وبعد ان حصل على بيركنز جمع عدد كاف من هذه القصص التي كانت التي لم يسبق نشرها لتكون مادة كتاب من مائتين وخمسين صفحة او من ثلاثمائة صفحة . وكانت هناك حوالي خمس عشرة قصة نشرت أو قبلت للنشر وضاف اليها عشر قصص جديدة وقرر ان يسمى الكتاب (الوش الأمريكية) .

وبعد ان حصل كالدويل على مقدم العقد قام رحلة طويلة الى لوس انجلوس . وكانت رغبته في الكتابة أكبر من رغبته في زيارة معالم هوليوود الشهيرة فكان لا يخرج من الفندق الا ليتناول طعامه ثم يعود الى الانهالك في كتابة القصص .

وبعد مضي ستة اسابيع وهو في الفندق اضحج له انه غير راض عن تقدمه . ويقول كالدويل انه في هذه العترة من اكتوبر ونوفمبر عام ١٩٣٠ بدأ يتضح له شيئا فشيئا انه لن يكون راصيا عن أي عمل يكتبه تمام الرضا حتى يكتب رواية طويلة ، وان تكون هذه الرواية من المزايعن القصصاء الذين عرفهم في جورجيا الشرقية فهو على الرغم من انه بعد عن ريف جيفرسون مدة طويلة ، فقد شعر

أن أعيد قراءة ما كتبه في اليوم السابق . وكنت أتوقف عن الكتابة ساعة في فترة الفقرة والذهب لاحتساح طبع من الثوبية ، ولتنتزع في أحد الشوارع ، ثم أعود لأكتب وأعيد كتابة ما كتبت حتى الساعة الثالثة أو الرابعة صباحا . وبعد ذلك أتهدأ ، أجلس ، أراجع حتى أتمش بالرضا عنه ، ثم أبدأ في كتابة الفصل الذي يليه . وعندما بدأ الورق الجوف متسلي يبلط استخدمت الورقة الأخرى حتى أوفر ثمن ورق جديد . ولم أتمش بوحدة أثناء تلك الفترة من أوائل عام ١٩٦٢ . وأرجع أتمش في الألبان التي كنت مستغرقا استغرقا تأمل عيشيا فيما كنت أكتبه . ولقد كنت أقابل أهدا وبطاسة من التسلطنين بالكتابة والنشر ، حتى ماكس بيركز تمتد يدي من التحصن إليه ولو بالتليفون . وانتهيت من السودة الأولى الطريق التبغ في الأسبوع الأول من أبريل عام ١٩٦١ . وكانت تبليغ حوالي ٢٠٠ صفحة فولسكاب .

وصدرت مجموعته القصصية (الفرس امرئيكه) .. وهنا يروى كالدويل تجربته مع انتقاد والمعلقين .. فقد ظهرت تعليقات مختلفة في الصحف بعضها فيه ثناء وعطف على المجموعة ولكن الغلبة التعليقات كانت ضدها . ولم يكن كالدويل يتوقع كثيرا من المديح لهذه المجموعة لأنه كان يدرك جيدا بعض عيوبها . ولكنه لم يكن متأسبا لمواجهة كل هذه الكمية من النقد المرشد المجموعة . وكانت تجربته الشخصية - عندما كان يقوم بمرص الكتب الجديدة والتعليق عليها بالصحف - تجعله لا يتوقع شيئا غير الثناء . ويقول كالدويل: كل من المصنف ان الغلبة النقد في الوقت الذي يلهون فيه بجمع بطايعهم دائما يكون نوعا من الإزدراء أو السهولة في جمعهم لكتاب قصص . وكانت الملاحظات التي أشرت على كتابي غير فريدة في هذه الناحية . ويبدو أن هذا أساسا من الحذية في النول بأن معظم النقاد والتشكيطن يمرض الكتب في الصحف فاشلين في الحب أو في التاليف . وكأنه لابد من يريد أن يصيح قائلا أن يستعري قدرته على الحب وعلى كتابة الروايات . ويستأنه ملاحظات بعض النقاد ، وجدت ان أغلبهم نظر ان معصوة قصصى - ادبي امرئيكه - الزيادة . وبدأ في ان مصفم النقاد قد تجاهلوا التزامهم النقدية نحو اطلاع القراء على أي شيء يتصلق بصحون الكتاب وماى طريقة والى أي درجة نجح الكتاب أو فشل في معاوله كأنه رواية شائكة جذبه بالاهتمام . ولم أتمش على احترام لائحة عرض الكتب . واقتنت بالي جديرة التعليق على الكتب بالصحف ليست سوى خطوة إلى جديرة بالرواية في مهنة الصحافة الأمريكية بكونه أسوء استخدام هذه المهنة بواسطة محررين سليمين وكتاب تعليقات مرهق نفسيا . وبعد تجربتي هذه مع النقد والمراجعين راح

أعمل في المسودة الثانية من (طريق التبغ) بوعي أفضل بما يريد أن يحققه . كان حتى ذلك الحين يضع في اعتباره استقبال النقاد للعمل الأدبي ، وكان يعتقد ان نجاح الكاتب يعتمد الى حد بعيد على كسب رأى هؤلاء الذين يكتبون التعليقات على الكتب . أما الآن فقد زال عنه هذا الوهم . وفي نفس الوقت تعلم درسنا هاما : ان الكتاب ملتزم أمام نفسه وأمام قرائه ، وإن كل جهابوذه

بأنه لن يستطيع أبدا أن يكتب بنتاج عن أناس آخرين في أماكن أخرى مالم يكتب أولاتصاله العائلات الفقيرة المحرومة من الأرض التي تعيش في التلال الرملية وطرق التبغ في جورجيا الشرقية . وبدت الروايات التي كان يقرؤها أيام كان يقوم بإرسالها للصحف بعيدة عن الحياة أكثر مما بدت له في أي وقت مضى . إنها تتعلق بمواقف مختلفة وأحداث مصطنعة أكثر مما تتعلق بالواقع . ثم يقول كالدويل :

وأردت أن أحكي قصة هؤلاء الذين عرلهم بالطريقة التي يعيشونها فعلا من يوم إلى يوم يومين عام إلى عام وأن أفسها دون نظر إلى أساليب الكتابة التقنية أو إلى العنف التقليدي . وبدل أن ألقا أكثر أصالة ودعما في الفن الروائي تنحصر في الناس الصغار وليس في البلد الحكيمة . وأطلقت قراءا - حوت طليبي وسافرت عبر الإريزونا وتيوكسيكو وكساسا عاكسا إلى جورجيا .

ووصلت الى منزلنا - كما في شهر ديسمبر وكان الجو دافئا وباردا . وكانت ليطان الفن بنية اللون والسيارات مهملات . وعلى بعد أميال مسودة من المدينة الصغيرة ، كانت العلاقات في مزارع المزارعين متجمعة حول النار في أرواح متواضعة . كانت أغلب هذه العلاقات في حالة يأس . كان بعضنا في حالة جوع كالعادة . وبعضها الآخر مريض لا يجد أي عناية طبية . والطعام واللباس في ، نادر . وفي بعض الحالات لا يوجد شيء . منها على الإطلاق . وكان من النادر الحصول على أي عمل . أم يكن مشهدا سارا . كانت اللوحة تبتدأ أكثر قتاما الآن مما بدت لي منذ سنوات . وكانت حياة الفلاحين الاقتصادية في جورجيا الشرقية غير سليمة منذ زمن طويل . كنت أعرج في الريف يوما بعد يوم - فزودا كثة وحيا على أجاهده كلما توغلت بعيدا في البيوت المسطرة والأرواق المسطحة - لم أسعج التحدث على منزل الأطفال وقد رنبت فوق خضومهم الأهمزة حتى لا يطرصهم الجوع . ومنظر الأرض والسيارات وقد بلغ بهم الفصل . أنه لم تعد لديهم القدرة على التمسك إلى اللطيان للبحث عن شيء يسدون به معدتهم . وكنت في المساء أكتب عما رأيت أثناء النهار . ولكن لم يطلع شيء مما سطرته على الورق في نال المعنى الكامل للظفر واللباس والاحتياط كما رأيت . وكما توغلت في ريف بيرك وجيرسون وريشوند شرت بزيد من عدم الرضا عما كتبه . كانت هناك في لغتي اللمسة التي أريد أن أكتبها . وكان لابد من أن أرمعها كما يبرلها الناس أنفسهم . وأخيرا . وبعد أن تبين لي أن هذه اللمسة عمل لابد من القيام به قبل أن يكون في مقدوري الكتابة من أي شيء آخر . غادرت المدينة ولحقت إلى نيويورك . وكان السيد الذي حصل علي هناك هو الأمر الذي أبحث عنه . وبدأت بان مزب كل ما كتبه عندما كتب في جورجيا . نس كيب العنوان الذي قررت أن أعده للرواية أثناء ركموني الإزونيبي في نيويورك . كان هناك تناو واحد فقط مصلح للرواية : طريق التبغ . وكان هذا الإصلاح يطلق في الأصل على الطرق الرئيسية التي تهدت أو ظهرت نتيجة حرجة براميل التبغ الثقيلة من مزارع جورجيا الشرقية حتى نهر سافانا . ولكن بعد أن عدل من استخدام هذه الطرق لهذا الغرض ، عدت إلى البلاد الذين لم يستطيعوا أن يحتفظوا بها في حالسطين . ولم يكن في لغتي أدنى شك عن نتيجة الرواية من ذلك الوقت حتى انتهيت من صودتها الأولى بعد ذلك ثلاثة أشهر . وكانت إحدى البومبة أن استنقد قبل النشر ، تناول المظاري الكون من خيز وجين ، وأبدا الكتابة . كانت القصة التي أريد كتابتها من الموضوع في لغتي بحيث أتى أم أكن أصبح الوقت في

الآخيرة ، ويعدهم شهرين كان قد انتهى من ثلثي الرواية ومع أنه لم يقرأ شيئاً منها منذ رفعها عن الماكينة ، فقد كان يخالجه شعور بالثقة والرضا الكاملين عما كتبه . وكانت كتابة الصفحة الأخيرة ، والفرقة الأخيرة ، والجملة الأخيرة ثم الكلمة الأخيرة في رواية (**قطعة أرض الله الصغيرة**) أكثر تجاربه اشباعاً وأرضاء لنفسه منذ بدأ يحاول الكتابة . ويقول كالديويل :

لقد شعرت بالرغبة عما كتبه أكثر مما حدث لي عندما انتهيت من كتابة « طريق التبغ » ، ذلك لأن الرواية تغطي مسرحاً كبيراً ، وتنسج في قصة واحدة طريقة الحياة في طاحونة بمدينة صغيره بالجانب والحياء اليومية لعائلة في مزعة . وقد بدأت هذه القصة الجديدة هذه بقلة وبدون تلك المخاوف أو ذلك التردد الذي كان يطارني أثناء كتابة رواياتي السابقة حيث كنت أختشئ النتيجة . وأصبح لدى يقين الآن لأول مرة بأنني أصبحت كاتباً محترفاً .

والواقع أننا نجد كالديويل الناجح ما يكون عندما يقدم الشخصيات الجنوبية الريفية . وقد فطن هو إلى ذلك فكتب سلسلة من الروايات التي تدور في الجنوب مثل « **شقي في يولييه** » التي نشرها عام ١٩٤٠ وهي تدور حول السياسة في مدينة

صغيرة وتأتيها على حياة الناس في المجتمع . ورواية (**الذي فاجعه**) (١٩٤٤) التي تصور اضطراب الغيابات في الحياة الريفية تحت تأثير المال والولاء في أحد الأحياء الفقيرة بالقرية بأحدى المدن الجنوبية الصغيرة . ورواية (**يد الله الواثقة**) (١٩٤٨) ، ورواية (**هذه الأرض نفسها**) (١٩٤٨) ورواية (**مكان يفتي استوفيل**) (١٩٤٩) التي تصور بشاعة العرق العنصرية ورواية « **حدث في باليتو** » التي نشرت عام ١٩٥٠ . على أن رواية من هذه الروايات لم تبلغ ما بلغه روايته « **قطعة أرض الله الصغيرة** » من قوة وحياة وشهرة . حتى لقد بيع منها في الطبعة التمهيدية وحدها أكثر من خمسة ملايين نسخة ، وكانت أول رواية تترجم له إلى الفرنسية .

وبعد هذه الرواية راحت دور النشر تتخاطف كتبه ، وجرت الصحف تتسابق على نشر قصصه القصيرة . ويمكننا أن نلاحظ من خلال الجزء الثاني والثالث من كتابه (**سهما خيرة**) كيف بدأ كالديويل ينحرف عن الطريق الذي اختطه لنفسه ، وكيف كان يحاول مقاومة كل المغريات في سبيل الهدف الذي وضعه أمامه فينجم تارة ويفشل أخرى ، وقصة كالديويل مع هوليود ومع الصحافة

يُبنى أن توجه نحو هذين الطرفين **وعلى هذا الأساس رأى أن النقد في مقدورهم أن يلقوا الأحذية في أي مكان أما القراء فهم الذين يحق لهم أن يصدروا الحكم الأخير على كتبه .**

وبعد صدور روايته (**طريق التبغ**) لم يتغير رأيه بشأن النقد والمراجعين . لم يفرح لمديحه له ، ولم يسخط لجهومهم عليه . وظل موقفه العنقلي بعد نشر طريق التبغ كما هو عندما انتهى من كتابتها . ويقول كالديويل : كان من المستحيل أن يقتنعني أحسد بأن الرواية لم تسرد قصة جديدة جذابة بالقراءة أو أن فكرتها عن الحياة ليست فكرة أصيلة .

وأراد كالديويل بعد ذلك أن يكتب رواية تدور حوادثها في الشمال : « **مين** » قبل أن يعود إلى الكتابة عن الجنوب ، وكان ذلك أضع أصداء سلسلة من الروايات التي تدور حول الحياة في الجنوب . ولكن الرواية التي كتبها عن الشمال لم تكن صالحة للنشر . . . فشرع فوراً في الكتابة ثانية عن الجنوب . . . وهكذا بدأت قصته مع رواية « **قطعة أرض الله الصغيرة** »

كان كالديويل يحب أن يؤلف كل كتاب جديدياً مكان جديد . وبالرغم من أنه أقام في مونتفيرنون بولاية مين عدة سنوات فإنه لم يكتب كتاباً كتاباً حتى ذلك الحين . لقد كتب أعلاه قصصاً (**أرض أمريكية**) في أوجستا وديربهام وپاليمور وپورتلاند . كما أنه كتب (**طريق التبغ**) في حجرة بنيويورك . ولذا شمر بالسعادة إذ أتيحت له الفرصة ليكتب روايته الجديدة في منزله بولاية «مين» في ربيع عام ١٩٣٣ . وكما كان يحب أن يؤلف كل كتاب جديد في مكان جديد أحب أيضاً أن يجرب في كل مرة الكتابة بطريقة جديدة ، وكان حتى الآن يكتب مسودتين أو أكثر لكل رواية أوقفها طويلة ، ويعيد كتابة القصص القصيرة ويجمعها مرات كثيرة . وعندما بدأ في كتابة رواية (**قطعة أرض الله الصغيرة**) فإذ أن تكون المسودة الأولى رواية مكتملة جازمة للنشر بمجرد الانتهاء من آخر صفحة فيها . وكانت قصة (**قطعة أرض الله الصغيرة**) واضحة في ذهنه ، والشخصيات مألوفة لعقله ، حتى أنه كان وثاقاً من المعك كتابتها بهذه الطريقة وعندما انتهى من الصفحة الأولى تأكد أن الرواية يمكن أن تمضي على هذا النحو . وأخذ الورقة المكتوبة من الآلة الكاتبة ووضعها مقلوبة على الأرض ولم ينظر إليها ثانية حتى انتهى من كتابة الصفحة

ودور النشر التجارية وشركات الدعاية والإذاعة
 قصة ذات مغزى كبير .

وتبدأ قصة كالدويل مع هوليود عام ١٩٣٣ في أواخر مايو من ذلك العام وجد نفسه يعمل في سيناريو أحد الأفلام لشركة متروجولدوين ماير . كان وكيل أعماله ماكس ليبير قد أوجد له هذا العمل لتحصين ظروفه المالية عندما وجد أن كالدويل قد انفق آخر دولار معه في نيويورك أثناء نظره دعوى أقيمت ضد رواية (قطعة ارض الله الصغيرة) وجلبته هوليوود بدولاراتها فتعاقد مع شركة مترو لمدة ثلاثة أشهر بمرتب اسبوعي قدره ٢٥٠ دولاراً . ثم يبيع كالدويل بأن هذا مرتب اسبوع وليس مرتب شهري إلا بعد أن نسلم فعلاً مرتب الاسبوع الثاني .

ولكنه تنبه الى هذا الخطر ، واتخذ قرارا بالعودة الى تأليف الكتب دون أى تأخير عن بداية عام ١٩٣٤ . لقد شعر بالنعاسة وعدم الرضا لانقضاء العام السابق بعيدا عن الكتابة ، صحيح انه سدد دونه ، واشترى منزلا وسيارا جديدة ، ووفاء بحلالم طويلة ، واقتصد ماليا كافيًا لحبسه سنة أخرى ، ولكنه لم يستطع مع - - - - - ان يشمره في عام ١٩٣٤ . وانحصر في عمله كشعب المادية اسجله الى - - - - - في عام ١٩٣٤ . بالقياس الى المنفعة الكبرى الى شعور ١٤ عندما يؤلف كتابا وينشره .

شعر كالدويل بعشله فى تحقيق مشروعه (**ف**
يحيى من أجل الكتابة) وسبب لذلك حالة تشديدية
من التعاسة النفسية حتى انه شرع على الفور فى
الكتابة فى الاسبرج الاول من يناير ، وذهب الى
نيويورك واستاجر حجرة فى بدموم بسبعة دولارات
الاسبوع ، وبدا يكتب قصصا قصيرة من الصباح
المبكر حتى ساعة متأخرة من الليل . ولكن الشتاء
فى تلك السنة كان قارس البرودة فى نيويورك .
وقد شعر فى تلك الحجرة بالبرد كما لم يشعر به
فى أى وقت مضى حتى فى مقاطعة « مين » وبعد
مناقشات غير مجدية مع صاحب البيت حول نقص
تدفئته بالحجرة بدأ يستقل الاوتوبيس المجهز
بوسائل التدفئة فى رحلات تستغرق اياما . كان
يحب بالهاجر بالقلم الرصاص على الورق الصغير
النجب ، وفى الليل كان فى العنادق يكتب
على آله الكاتبة .

وبعد ستة أسابيع - في منتصف فبراير - أنشئ من كتابة اثنتي عشرة قصة قصيرة • وكان بينها رواية قصيرة جدا وقصة طويلة هي **الأسجد** **لشخص الشربة** (وهذه القصة تدور حول ظلم أحد الملاك الجنوبيين في المعاملة أحد مزارعيه البويص) ويقول كالويل أن كان يشعر بالرغبة في كتابة هذه القصة منذ عدة أشهر ولكن كان لابد من الانتظار حتى يجد الوقت الكافي لثل هذا العمل الطويل • وقد رفضت مجلات كثيرة هذه القصة لمدة ستة ثم نشرت في مجلة سكرينر • وأصبحت عنوانا لمجموعة قصصه القصيرة التي أصدرها في العام التالي •

ومن جديد اتصلت به شركة مترو جولدفاين
وطلبت منه ان يعود الى كاليفورنيا للعمل في قصص
الافلام باستديو كاليفرسيستي ، وكان في حاجة الى
المال لمساعدة أسرته ، فآثرته الشركة بمضاعفة
آخره اسابق ، وهكذا تروان عمل معها سسلته
حتى تحسن حالته المالية بعد ان عرضوا
عليه دور في اسوع - ووصل الى لوس
انجلوس في نهاية مايو عام ١٩٣٤

أحد كالدويل عدة أسابيع يقرأ مواد الأعلام
في راحة، وأحد عدد من السبب، وهو، ثم اقترح
معه: ولما لم يكن كان يعمل كاتب سساريو منه
عدة سنوات أن يشير كما في كتابة قصة مشتركة
الاستديو. ولقد كتب القصة فعلا، ولكنها لم تظهر
لها ما الشائنة. علقه مع الشركة.

لكن علاقته بالسيفيين لم تنته عند هذا الحد . ففي بداية عام ١٩٤٢ اتصلت به شركة اخوان وارنر ونجحت في اقناعه بالعمل في سيناريو احد افلامها وكذلك اتصلت به شركة فوكس للقرن العشرين في نهاية عام ١٩٤٢ واقتنته بالتالي عن برنامج محاضرات كان قد اتفق على القاها وعرضت عليه عرضا سخيا - ألفا وخمسائة دولار في الاسبوع ثم وقع عقدا مع شركة فوكس في بداية عام ١٩٤٣ يربطه بـ ألف وسبعمائة وخمسين دولارا في الاسبوع للسنة الاولى ثم الى دولار اسبوعيا في السنة الثانية . ولكن كالدويل طلب في نهاية السنة الاولى انهاء العقد حتى يستطيع العودة الى كتابة الروايات .

وكما حدث شد وجذب بين كاندول وهوليود ، حدث أيضا نفس الشيء بينه وبين الصحافة ، تعاقدت معه جريدة النيويورك بوست للعمل بها

في عام ١٩٣٥ وراح ينشر فيها سلسلة من المقالات عن الجنسوب وعن مزارع المستنجرين في جورجيا الشرقية . وفي عام ١٩٣٧ طلب منه رئيس تحرير المجلة الاسبوعية المصورة « ميدويك بيكتوريال » ان يكتب في كل عدد ولادة سنة، ولكي كالدويل وجد بعد ان كتب ست قصص قصيرة للمجلة ان تقديم قصة كل اسبوع شيء اكثر من الطاقه . ويقول كالدويل انه تخلى عن كتابة القصص وغير القصص في هذه المجلة لانه شعر بأنه لا يريد ان يكرس كل وقته للصحافة .

والرحلات هي الاخرى والكتابة عن الرحلات في الصحف أولا ثم جمع المقالات في كتب صرحت كالدويل وقتا طويلا عن كتابة القصص والروايات . ولم تقتصر رحلاته على امريكا فقد شعر بالحاجة ايضا الى القيام برحلات خارج امريكا والكتابة عنها . فقام بأول رحلة الى الخارج وعمره خمسة وثلاثون عاما وكانت الى تشيكوسلوفاكيا . وقد دون عن مشاهداته هناك كتابا مصورا باسم (شمال الجنوب) صدر عام ١٩٣٩ ، وفي عام ١٩٤١ كتب كتابا مصورا آخر عن امريكا . وكانت تشترك معه في كتابة رحلاته بالصور ما وجريت بوك - هويت التي تزوج منها عام ١٩٣٩ . وفي نفس العام تزوجت من يوجنا مما يتالف كتابه آخر سلسلة فيه موضوعات عن روسيا في هذه المرة . ولكن قد سبق لها ان سافرت الى روسيا . ولكنهما بالشان سافرا حتى قامت الحرب بين روسيا والمانيا . وهكذا وجد كالدويل نفسه يعمل مراسلا للصحف والاذاعة وغرق في هذا العمل حتى اذنيه وظل بمخسة اشهر وراحت الجرائد والمجلات في امريكا وانجلترا تطلب منه مقالات عن مظاهر الحياة والحرب في روسيا .

وفي عام ١٩٤٠ وجد نفسه مشتركا في برامج اذاعية مياها له الناشر « سام سلون » ولم يكن كالدويل يشعر بارتياح الى الاذاعة ولا الى القراء المحاضرات . وعندما سأل الناشر « سلون » لماذا حثه على الظهور في برامج الاذاعة ، اوضح له ان من المرغوب فيه ، من وجهة نظر الناشر ، ان يشترك المؤلف في مثل هذه البرامج لان الظهور في الاذاعة والصحف ثبت انها جزء هام جدا في برنامج الناشرين .

وكان كالدويل يعتبر كتابة السيناريو والاشتغال بالصحافة والاذاعة وتاليف كتب الرحلات عملا

ثانويا ازاء هدفه الاساسي في الحياة وهو كتابة القصص والروايات . لذلك كان يمود دائما الى الكتابة القصصية برغبة حادة متجددة . ولم يكن يستطيع الامتناع عن الكتابة فترة طويلة بعد ان اصبحت لديه عادة مثل المتدخين .

ومن خلال الآراء المنشورة في كتابه (سمهاخيرة) ثم من خلال الخاتمة التي كتبها في آخر الكتاب يمكننا ان نتعرف على كثير من آرائه في كتابة القصة القصيرة والرواية وفي الشكل والمضمون . يقول كالدويل :

اعتقد ان الكتابة الادبية لا تتوفر الا اذا كان العقل في حالة معينة واعتقد انه لا يستطيع ان يزاول الكتابة الادبية فطولا هذلا . الذين ولدوا وهم يملكون الوهبة او اصبحت لديهم الرغبة الا لا مصادرة للكثير عن انفسهم في كلمات مكتوبة .

وحالة العقل هذه - كما سميتها - هي في الغالب رغبة حادة لا يمكن السيطرة عليها سحت عن الاشباع . هي نوع . انها اشتهاه لا يمكن انكاره . انها عند بعض الناس تشبه الحاجة الطبيعية الى الحب والصداقة ، وتبلغ عندها وعمرها عند آخرين ضرورة الحاجة المادية للطعام والشراب . ان حدة هذه الحالة العقلية تدفع الشخص قداما الى اي مدى يستطيع يصل اليه من اجل تحقيق هدفه في الحياة سواء حين يرضى او حين غير رضى .

وفدح حدة هذه الحالة العقلية هي مقياس التمساح لدرجة انكسار الشخص برحون بمعناه الى صمودية . وهناك آخرون سلكوا طريقا مغايرا ، وجدون اعداء منطقيا للعقل في الناس الذين لا يعمل اى عمل آخر . وكما يوجد هذان النوعان المتطرفان يوجد ايضا عدد اكثر من هؤلاء الذين سوفلون الى ان يصيخوا كتابا لكتهم يفتقرون الى الفسفرة الضرورية للنجاح .

ولكن ما هو مفهوم كالدويل لطبيعة القصة القصيرة ؟ يقول كالدويل :

هناك تعريفات كثيرة للقصة القصيرة . وتعريفى للقصة القصيرة او للرواية انها حكاية متفصلة لها معنى ، ومشوقة بدرجة كافية لجذب اساء القارئ ، وعصية بدرجة كافية لان تترك في العقل اثرها لا ينسى .

ويؤمن كالدويل بان مضمون القصة اهم في احداث التأثير الدائم في الفن الروائي من الاسلوب الذى تكتب به القصة ، والمضمون هو المادة الاساسية في الفن الروائي : امور الحياة التي يتحدث عنها الناس ، افكار الرجال والنساء في كل مكان ومطامحهم . مشكلة الحياة في الشخصيات الروائية التي لم توجد ابدا ولكنها مع ذلك تكسب القارئ الاحساس بانها شخصيات واقعية . وطبيعى ان كل الشخصيات الروائية تستمد الى حد بعيد من ذكريات او ملاحظات المؤلف للناس الاحياء ، والا لما كانت اشخصيات في الروايات تشبه الكائنات البشرية

انه في طريقه الى فتاته ، وادا بالشرطي الابيض يقضي عليه بحجة انه زنى ، واللييلة هي ليلة السبت وان من المحتمل ان يثر الشعب في المدينة

على ان مما يعاب على ارسكين كالدويل في بعض الاحوال المبالغة في تصوير الصور القاتمة للحياة مثل قصة اسجد للشمس المشرقة ، وكتسل من الرحال) وعندما قيل له : لقد كتبت كثيرا عن العقراء ، لماذا لا تكتب عن الاشياء السارة في الحياة ؟ قال :

ان اراك الذين يستمتعون بهذه الاشياء البهيجة في الحياة اقل من اولئك الذين يعانون من الاشياء غير السارة . وعندما يخلى هذه الحالة الاجتماعية سوف اشعر انه ليس هناك داع للكتابة عن تاجر الفخر على الزوج البشيرة ولكن ما هو هدف كالدويل من الكتابة ؟ انه يجيب على هذا السؤال فيقول :

لم يقصر لي ان اسأل نفسي عن الهدف من كتابة القصص القصيرة والروايات في عدم لي هذا السؤال لانجابه عليه مرار عديدة . اني احب كتابة القصص كما يحب بعض الناس رواية المآثية او لعب البيسبول ! ومعارسة المحاماة ، وما كنت لا اتصور بالمعاصرة في العام نال عمل اخر فقد ربيت في ان احمل الكتابة مهنتي . وفي نفس الوقت اردت ان اجمع في سحاي . و ان اكتب عيشي ، تماما كما لو كانت امة مهنة اخرى يتكسب منها الناس عيشهم . وعندما يوجه الى سؤال ابيدما كتب القصص ، انا لامله الا ان اقول انني احب الكتابة . وعندما يطلب مني تفسير او شرح معنى قصة قصيرة او رواية ، لا املك الا ان اقول انها تعني ما نقلته للقاري . لم تكن لدى خالق

القصص القصيرة ولا رواية تشيورية في تغيير مجرى القصة البشري . في الروايات عمله هو ببساطة ان اصور قوسا مستطوعا منقوشا على الذين يحبهم والامهم . ولذا كانت ثمة اية تدريس فانها ينبغي ان تكون مثيقة من داخل هذه القصص التي تفرق الحياة ، وكل قارئ حسو في ان يفسرها بغيره . احاس حسب مرجع وعبه . ان الهدف من كسل القصص التي كتبتها هو ان اقيم منها مائة ينظر فيها الشعب . ومهما كان الخير او الشر الذي نطعمه كبر فان هذا ينوف على رد فعل القاري بالنسبة للصورة التي يراها في هذه المراء .

ان كالدويل مازال يعيش حتى كتابة هذه السطور ومازال يكتب ولكن - كما رأينا - كثيرا ما شغل في المرحلة الاخيرة باهتمامات اخرى غير كتابية القصص والروايات التي كرس لها حياته . وهو وان كان يعود الى كتابتها برغبة متجددة دائما الا اننا نلاحظ ان اعماله الادبية في الفترة الاخيرة فقدت الكثير من القوة والحياة والتدفق والواقعية الجريئة التي كانت تتميز بها اعماله الاولى . وربما يرجع السبب في ذلك ايضا الى ابتعاد كالدويل - بسبب ثرائه وشهرته - عن الارض والناس البسطاء وعن الحياة الكادحة البائسة التي لمسها اثناء اقامته جنبا الى جنب مع الفقراء البيض والزوج في الجبوس الامريكي .

ادنى شبه . ويقول ايضا : انه حاول في كتاباته ان يأخذ من الحياة مباشرة تلك الصفات التي يمكن ان تقدم بطريقة روائية السمات النموذجية للشخصيات القصة التي يريد ان يكتبها . وانه نادرا ما خلق شخصية روائية غير مركبة من عدد من الشخصيات .

ومع هذا لم يكن اهتمامه بالاسلوب يقبل عن اهتمامه بالمضمون . وارسكين كالدويل مثل معظم الكتاب الامريكيين الذين مارسوا الصحافة واسلوب واصح بسيط . وقد اجهد نفسه سنوات طويلة حتى توصل الى هذا الاسلوب ، وهو لا يستخدم كلمات طويلة اذا وجد هناك كلمات قصيرة قليلة المقاطع يمكن ان تحل محلها . ويقول انه واجه قاموسه ذات مرة وحذف منه كل الكلمات التي تزيد عن اربعة مقاطع . وبلغ من اهتمامه باللفة انه كما قلنا كان يحتفظ في منزله بثلاث نسخ من قاموس ويبستر في وقت واحد . ولم يكن يرجع الى القاموس بين وقت وآخر فحسب ، بل كان يطالع فيه في اوقات فراغه بدلا من قراءة المجلات والروايات ، ويقول

اعتقد انه لم يكتب شيء اكثر سحرا واثرا تعليميا واكر اشباعا من كتاب يحوى حل كتاب ومعانيها . وعندما سئل عن اهم الخطوات الواجب اتباعها في تعلم الكتابة قال : اقولا تعلم معنى الكلمات واستعمالها . ثانيا تعلم كيفية ترتيب جملته بعين عن امكدة المطلوبة . والخطوة الثالثة والرابعة ان يكون لديك ما يستحق القول قبل البدء في الكتابة ثم اعادة استغلال القوة العاطفية للقصة بحيث تترك في ذهن القاري اثر لا ينمحي .

ويتيمز اسلوب كالدويل الفني بتكتيك الفكاهة الامريكية التقليدية التي تعتمد على المبالغة . وروح الفكاهة هذه تسود اهم اعماله حتى لقد قال عنه الناقد هنري سيدل كاتبي (ان كالدويل في هذه القصص النابضة بالاحتجاج لعالم سوء التنظيم بالرغم من امتلائه بالجون والسداجة المزيفة ، يعتبر الوارث الروحي لمارك توين)

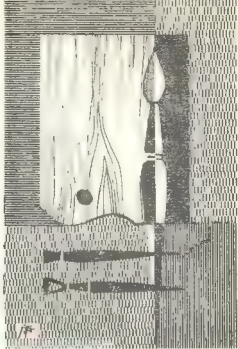
ولكن القاري سرعان ما يلمس مأساة الظلم الاجتماعي والفقر والتفرقة العنصرية خلف روح الفكاهة التي تشيع في قصصه . فهو مشا في قصته القصيرة (يشام بالبحر الحلو) يجعلنا نعيش مع يشام ذلك الزنبي الفرحان بحبه لاحدى الفتيات والذي راح يقطع عشرة اميال على قدميه ليصل اليها وكلما قابله احد اخبره والفرحة تملأ نفسه

محمود سعيد

دراسة وتحية

بقلم

بدراالدين أبوغضاري



« مع المعرض الأخير » فقد رجع الى بدايات الفنان ، فعرض أعماله في روضة/ منذ انتاجه الأول في سنة ١٩١٨ وامتد حتى آخر الزمان في سنة ١٩٩٤ ..

ومن المصادفات ذات الدلالة أن تكون آخر أعماله التي لم نسو .. صورة ابنه « مادية » وهي شخصيته العجيبة في كل مراحل فنه ، عرفناها في صورها الأربع « مع الكنتاري سنة ١٩٣٢ ، وبالوداد الوردى سنة ١٩٢٧ - وفي النافذة سنة ١٩٤٢ - وبالوداد الأبيض سنة ١٩٢٦ » ثم رأينا وجهها في اللوحة الخاصة التي لم تتم يتمثل فيه اشراق الحياء وبسجها من خلال ألوان انسجت بالترنل والحساسية وبريق النور الذي كان من شوائف الفنان في مرحلته الاخيرة .

اما اللوحة الثانية التي لم تكتمل فمن وحى رحلة الفنان الى الشاطئ الآخر في جزر اليونان ، وهي رحلته الاخيرة قبل غيابه الابدي ، وفيها تلتقي الرقاب والبحر وعلامش أشخاص لم تتم وبهذا يجتمع في اللوحين موضوعات الفنان الاثيرة الى نفسه وعائلته الذي جال فيه وقدم من خلاله رؤاه .

ولئن خلا هذا المعرض من بعض أعمال الفنان المعروفة الا انه يجمع من كل مرحلة حصدا واضمح الدلالة على اتساع محمود سعيد وظهور خط مساره في حياته الفنية .

وقد وفق الاستاذ علي خالد مدير متحف الفنون الجميلة بالاسكندرية الذي يرجع اليه جهد تجميع هذا المعرض في تسويق الاعمال تبعا لروحها التاريخية ، ولقى من اصحاب

« احتضنت الاسكندرية في عيد النور الذي منحه لكرم ذكرى الفنان محمود سعيد فطلعت معارضها من اجل افعاله بعد من أهم احتفالات الموسم الفني »

العرض

يسحق هذا المعرض العالم بمشعب الفنون الجميلة بالاسكندرية كل تقدير واهتمام ، فهو ليس مجرد نعية من تلك المدينة للفنان الراحل العظيم ، وانما هو بها احتواء من اعمال تشتمل مراحل مختلفة يتيح دراسة كاملة له من خلال نماذج اتساجه في خمسة واربعين عاما تمثل فيها حياله الفنية ...

ولئن كان هذا هو المعرض الثالث من للمعرض الشاملة الى جميع أعمال محمود سعيد الا أن أهميته بينها ترجع الى انتيفرات عدة :

فالمعرض الشامل الأول للوحات محمود سعيد اقيم في السراي الكبرى بالجزيرة وجمع ١٤٥ لوحة من أعماله تنبع في الفترة بين سنة ١٩٢١ وسنة ١٩٥١ فعرض بهذا على انتساج ثلاثين عاما من نشاطه الفني .

والمعرض الثاني اقيم بمتحف الفنون الجميلة بالاسكندرية سنة ١٩٦٠ بمناسبة فوز الفنان بجائزه الدولة التقديرية للفنون التشكيلية واتيح من خلاله التعريف بأفعاله منذ سنة ١٩٢١ حتى آخر لوحاته في ذلك الوقت لعفسيه « مسيحية وسعد الشادم » .

الى العاش قبل سن التقاعد برغبته ويوفد في بعثة فنية الى
الحجبة سنة ١٩٢١ .

وكانت هذه الرحلة ايلانا بهجرة المئمة الثانية وبوعدة
الاجباء والعمل في مستقبله الذي فساد بعد ذلك في وظائف
العلوم الجميلة المختلفة حين عاد الى العمل الحكومى مرة
اخرى .

واما جورج صباغ فقد تار في يادرس على دراسة الحقوق
وقطع عنه ابوه كل مورد فاضطر الى العمل في محل سيارات
ووحد في صحة المصور الكبير موديس ديبس غزاف عن طبيعة
اسرته وتحول اسجابه .

ولكن محمود سعيد اثر ان يطوى في نفسه هذا الصراع وتمعنه
حياؤه وحبيبه لاسرته واحترامه لتقاليدها ان يعلن اخيابه
وشرد على الطريق ، كما ان صفاته اللاعنبة واعتداده بنفسه
وحرصه على كرامته جعلته يأخذ ولاية القضاء مآخذ الجد
الاكيد وبطئها من ذاه قدرا تمل في رصانه احكامه ويعوله
القانونية التي عكف عليها خمسة وعشرين عاما من حياته حتى
وصل الى منصب المستشار .

وخلال هذه السنوات كان يصدم في نفسه صراع يجسد
منفسه في مراسم الفئان الاجانب بالاسكندرية التي كان يتردد
عليها في اوقات فراغه ، وفي رحلاته الى متاحف الفن في اوروبا
خلال العطلات اللغائية .

وكانت هذه المتاحف هي الايدي الحقيقية التي قامت خطأ
بوصفها له الفئان ، هي أعماله الاولى ارجاجان : اكاديميسمة
الراسم الاجنبية والقباب الانطباعية تشير اليهما لوحات
لكنن والجزيرة القديمة لافرس سنة ١٩١٨ وصورة شايته
وصورة الشخصية سنة ١٩١٩ ، والفصيل في حدائق القبة
سنة ١٩٢٠ .

ولكن اثر الدراسات التحطية والبحث الشطفي لا يلبث ان
يلوح ميكرًا منذ سنة ١٩٢٢ .

ونعتبر لوحة « هاجر » علما على هذه الفترة ، فليهبها
مناخ التكوين البنائي الذي كان من شواغله ، وصمت الالوان
الدائنة التي استلهمها من سياحاته الفلامنكية والايغالية
وانطيمت بعصر درامي من داخل نفسه بدأ بعد ذلك في لوحة
« الزينية ذات الضلالين سنة ١٩٢٦ » وتلك تكرار في أعمال
مراحل اخرى يمثل فيها صفات التعلق والفاقي على المصير
ولعل استنساخ العنان بفكرة الموب التي عبر عنها خلال هذه
الفترة في كثير من لوحاته تكمل الخط الشفي لهذه المرحلة
وتلقى عليه تفسيرا وايضاها . وهذا الخط يلوح ايضا في
صورة الامومة سنة ١٩٢١ فهي امتداد درامي لصور الصغار
والطفل تشع بأش حزين ومصير غامض يمثل في السجاء
اللبلة بالقوم وسعفه التخييل التهميل والحو التملر بقتامة
عاصفة .

وفي هذه الفترة كان الكشف عن مصر هدفا اساسيا من
اهداف الفن والادب والدعوة الى القومية في الفن والى استلهم
جو مصر وطبيعتها وحياتها تناك .. يؤكدنا مختار في جماعة

المجموعات الخاصة ، ومن أسرة الفقيه ، عونا جمل من المعرض
حير دراسة لفئاننا العظيم ونعية كريمة لاسمه الخالد .

ومحمود سعيد ظاهرة من الظواهر الهامة في حياتنا الثقافية
ودعامة من دعائنها ، وهو من أجل هذا جدير بان يلقى مزيدا
من التعريف العام فضلا من التقدير الخاص ، واعماله من أكثر
اثار فنوننا وادابنا تعبيرا عن ارادة مصر في ان تقدم للعالم
من ذاتها شخصية مميزة نابعة منها تحمل سمات الاصالة
والتأور والاستمرار .. ولو اتبع حلقته مدرسة الاسكندرية
الشرق والغرب لكان تأكيدا وانسجا لهذه التراث ، ولاضاف
الى ما يعرفه العالم من فنون مصر صورة معاصرة مشرقة .

ومن أجل هذا أيضا فان أعمال محمود سعيد جديرة بصحف
يفسح في الاسكندرية يمثل التقاء مفهوم الفن الشرقي والغربي
في نفس انسان استطاع ان يحقق ما حلقته مدرسة الاسكندرية
في عصرها الهلنستي من الجمع بين نظرة الشرق والغرب
وطايبهما الفنية في أسلوب مميز .

ومحمود سعيد الذي ولد بالاسكندرية في ١٨ ابريل سنة
١٨٩٧ واسهب حانه فيها ودفن نزارها في ٨ ابريل سنة
١٩٦٤ يجمع بين هذين التاريخين حياة حافلة بالبحث والتطلع
الثقال والابداع والصراع الداخلي بين نزعات متعددة وان بدا
اطار حياته الخارجي هادئ اللامح والسمات فهو من الفنانين
الذين كان الجمع بين طريقين ومعتزين قدرا عظيم وكان النزاع
بين الهوية والتقاليد جزءا من معاركهم .

أرادت له ظروف حياته وبيئته ان يمهلي في الدراسة
التقليدية الخاصة في ذلك الوقت ، ودالة إلهان وكنن على
مر بهذه التجربة من قبله وكان عليه ان يلاحج حياة الفئان .
.. من بها يول سيژان حين أراد له دراسة الفئان
يلغله في ادارة شؤونه في البنك الذي يملكه ، ولكنه صد
تردد في ابي يادرس وواجه سطع اسرته ومعارضة اسودورغ
للن .

وزادت اسرة ادوار مانيه له دراسة الفئان فرفض وصح
هذا فقد حبل بينه وبين حلمه الفني ، ولم يكن عند الأسرة يدبل
من دراسة الفئان الا توجيهه الى البحرية فان هذه المقامه
وافلت منها الى مرسم استلاخ توماس كويري .

وكان على ديجا ان يدرس الفئان أيضا ولكنه بدأ يفر من
كلية الحقوق الى متحف اللوفر ، وفي سن العشرين اعلن
اختياره وعصى في طريق الفن ، ومن تلافى المصادفات ان تنجب
الاسكندرية لالة من الصوريين وقت مغاربه تختار لهم أسهم
أو تفرس عليهم الظروف دراسة الفئان : محمد ناجي سجورج
صباغ - محمود سعيد .

وكان لكل منهم من الجهة الثانية والدراسة الاخرى موقفه
اما ناجي فلم يكد يتم دراسة الفئان بجامعة ليون سنة ١٩١٠
حتى سافر الى فلورنسا حيث قضى أربع سنوات تشبع نفسه
ويحقق ينظلماته الفنية في أفاق عصر النهضة ثم يصود مرة
ثانية الى فرنسا لييسب في « جيغري » تحت اغواء كلود
مورنه .. ولكنه يظل بعد هذا يجمع بين حياة رجل السلك
السياسي والفنان حين تلتقط صلاته بالجهة الثانية حين يحال

ومسطحات لونية لها عمارة تنبئ بليل جاثم على الانفساس
وجود كلب فصال يظفر في خلية اللوحة يغطي تقصى على
الجو غرابية ..

و « الدعوة الى السفر » رغم ما فيها من اشارات الى ملاذ
الحياة الا ان جوها العام لا يلبث ان يثبتنا ان الدعوة تنجيه
الى ابعاد سحيقة لا الى شاطئ قريب . انها من الاعمال الغنية
الناشرة التي تحمل المشاهد الى افوار رؤى عميقة ، وتأخذ
نفسه باستحواذ هو من سمات الروائع الفنية حين تلبس
القمم .

و « الذات الجذائل الالهية » وهي ايضا من حصاد الثلاثينات
مثل علما من رؤى الفنان الخاصة .. هي ليست كجملعة
القلل وذات الطلي صبر عن وجود حاصر وانما هي تمثيل
علما من الوجود القريب .. كيان مادي ليست روح شيطانية
وانوة وحشية سائرة تقرب من عالم يول دلفو الضامس ،
والتفيم اللوني في اللوحة ليس فيه الشجن الرومانسي الذي
يمرود في بعض أعمال سعيد ولكن فيه القوة العارمة الغامضة
في الفن السريالي .



لا ثلث هذا الجز الذي لازم الفنان في هذه الفترة ان يعاود
ظهوره في لوحة « عند الرجان » وما يحوم فيها من عالم غريبه
ثم يعود وجه ذات الجذائل فيتكسر في « المسايحات » وفي « البنات
بحري » و « ذرى اشارات منه في أعمال اخرى من نفس الفترة .

في السبعينيات هذه المرحلة ايضا تتمثل بقدرة محمود سعيد في
التصميم وتلكه من خلال لوحات الصيد العجيب ، و « الذكر »
والنساء .

في « الصيد العجيب » اختار الفنان التكوين النائي والقام
عنه بناء اللوحة .. هي ليست تسجيلا للصيد كعمل بقدر ما
هي استحوذ على المحتوى التنسي للموضوع وهو من الموضوعات
التي شغلت رؤى الفنان ولطهرت في مراحل مختلفة من اتجاهه
فد يكون ذلك كقرب الموضوع من متابع وحيد في الاستكندرية
ورشيده ، ولكن يلقى ان يكون الامر متعلقا بمضمونه الداخلي
بمخاصة بمعنى الجيول والعصير وكفاح الانسسان امام قسوى
من الطبيعة الغامضة ..

وهذه الإعداد النفسية بفضيها الفنان الى البعد المادي المنظور
بما يختاره من تكوين وحركة ولون ، وما يضيفه على جو اللوحة
من رمز اسطوري ، نراه في وجوه الصيادين وكأنها وجوه
ميتزانية أو وجوه خرجت من لوحات التنف القبطي ولحركاتهم
التي لم تعد حركة دينوية عابرة ، وانما اعطاها ما يمتلكه من سر
التحويل نوعا من الدوام ولحمة من الابد .

وفي لوحة « الذكر » نرى البناء التشكيلي للوحة يقوم على
خف ديناميكي بريف هؤلاء الاشخاص ويشد ايماننا فتجول
معه في أرجاء اللوحة ويتحول هذا النقط الدينامي الى انماجات
ترددها حركات الرداء ، أما التور فيستلخ على الجنياد ويعتد
على الارلى فيأخذ الابصار ويمسك الرؤيا الى افوار من الباطن
نفسى على الموضوع جوا من الغموض والتجلى .

الخيال ويناصره محمود سعيد وماجى ويوسف كامل وصيرى
ومحمد حسن وجيل الزواد الاول 4 ومن وحى هذه الافكار يظهر
في الفن موضوع « الانسان المعزى والارض » .. فالارض
عند مختار هي الفلاحة والماء ، بصورها سعيد في ذات الوقت
في حاملة الملاص سنة ١٩٦٦ ، ويردها بعد ذلك في « الشوايد »
و « الجزيرة السيدة » والارض عند ناجى هي « القرية »
ملاحيا وحيواناتها وهي « جنى القطن » و « الخيل » .

ولكن مرحلة الثلاثينات عند محمود سعيد وهي من نفسى
مراحل فنه لتعمل معالم اخرى في هذه المرحلة ، اتج وهو مقيد
بكرسى القضاء وسامه فنه المميز ، كما اتج توفيق الحكيم
وهو اسير قيود الطريقة ابيه المماز .

ويبدو ان القيود والمركبة الداخلية في نفس الفنان تعجز
من طاقات الابداع وشحنة الخلق ما لا يتكسفه الاستقرار
والصلح مع الحياة .

لما هي اذن المعالم المميزة لهذه الفترة ؟

يكفى ان تشير منها الى لوحاته « حاملة اللؤلؤ - العمود
الى السفر - ذات الجذائل اللطيفة - عند الرجان - الصيد
العجيب - الذكر - المدينة » .

في « حاملة اللؤلؤ » تلوح اعتداه سعيد الى نموذج الانثى
الذى وجدته في المرأة بنت البلد ، وفي احضانها الضيق بالجنس
واشراقها الظاهرة اليه ، في ميولها بنسج منها النداء ، وفي
التشاه التي تعبر عن الضيق ، وفي الجو الذى يملك ضوء
خاص يضيف للبعد المادى ابعادا نفسية غامضة وشكل بالاسر
وفي اللون التشبهي للرداء الذى يحمل دلالات رمزية الى ابحاث
بلاغة التشكيلية .

هذا النموذج يتكرر في فن محمود سعيد .. يتطلب ملامحه
المتعددة ولغاته المختلفة تنطق بها الميول والاتاح والزمان الرداء
نراها في « جيبلا بحري - وذات الميول الصلبة - ويرده
وامرأة في النافذة » حتى تصل الى ذروة ترتفع من عالم حسي
ويتحسر عنها بعض الفموسى في وجه « ذات الحلى » بسنة
١٩٤٢ التي تشرق فيها بلوحة من ذكاء وتطلع مهذب الى
الحياة وفي ابتسامها وملاحها رغم روحها العارمة ظلال من
وجه غريبتى الذى لم يكتمل .

وهي جميعا رسم محيطها الظاهرة الا ان فيها ما يضيفه الى
سالمج المرأة في الفن مير الصور رؤيا اخرى مميزة للعالم على
الذى الانسان الفسيح ، وهي رؤيا يجتمع لها من السمات
التشكيلية الخاصة ما يشهد باستاذية محمود سعيد .



لما « الدعوة الى السفر » فهي من اروع رؤى الفنان
الخاصة : وجه فناء شرق بهذا الانسجام المعزى القديم
بواجبها فتى تثيره ملامحه انه من الريف غير انه لا يلبث ان
يحملنا الى عصور سحيقة في القدم تحلق بنا في جو اخائونى
... وهذه احدى مقدرات محمود سعيد ، التجمع بين الواقع
والرزم والاضاءة هذا الوجود القريب على استحضار والتحليق
بنا في رؤى اسطورية يرتبط بنا اتمة مجهولة من الغيباء

وتمثل لوحة المدينة تطلع سعيد الى التصوير الكبير . هي إشارة لما كان يمكن ان يعطيه هذا الفنان لو طرق التصوير الحائلي ، وهي على عكس اللوحتين السابقتين فوحيها الخط المستقيم بعقد العرى بين مجموعة من رموز الغتان المألوفة « جيلات بحري » والمراكب « ذات الشراع » و « العمار » و « البائع العرفوسى » « الآرة والملا » و « الكتب » و « الحمام » ثم « القطا » الذى كان عنصرا مشتركا بين محمود سعيد وياجى لمعب دورا خاصا في خيالهما .



ورغم هذه المجموعات المتعددة فإن وشائج البناء المتين تجعل منها فسحة في نفق واحد يفرضه سعيد على اللوحة
تتميز بظلال من شراع المراكب الى توب جيلات بحري الى وجه راكب العمار ثم ينتهي عند بلغ العرفوس ليجور مسره اخرى وكأنه رابط مسرى بسجنه يد الفنان البارسى .

والاولان في اللوحة كالاعمد في البناء تحمل بعضها بعضا ، فاللون عند سعيد يمثل عنصرا معماريا ولكنه عنصر يجعل ما في الفضاء من شجى ، فتنقى العمارة مع مسطحات اللون المشرق في أنماط لا نهاية لها .

وفي الأربعينات أعمال نصير في غالبيتها امتدادا لمرحلتها السابقة . . . منها موضوعات الصيد ، وموضوع المرأة منتاليد التي اشترنا الى امتداداتها في « ذات الحلي » و « ذات الليون المسلية » ثم « العاريات » وهو موضوع يمثل حظوة من حظاء الجريئة في فن التصوير المصرى شاركت فيه العصور جسو صبايا ، ولكن صبايا يصور الأنوثة الجذابة ، والفتى الأكاديمى ، أما سعيد فيصور ناعاذ للفتى التورم منه الجمال التقليدى ، ولكن بعينه التميز عن روى مبهية وللوحة العارية عنده منام معمارى والصمم لزوجة أعمال الجسة النقاء النور والظل كما يبدو بصورة واضحة في لوحة الطلى الوسائد ، حيث يساهم النور في تشكيل الاجسام وازرار استنادها بأسلوب يقترب من النحت .

كذلك تميزت هذه الفترة بمديد من الصور الشخصية ، وقد شغل فن تصوير الأشخاص مكانا ملحوظا من أعمال محمود سعيد ولكنه تميز من خلال هذا الفن بأسلوب خاص فهو لا يصور من الشخص حاضرهم ولامهم وجوه العابر وإنما يصور العمق النفسي والتطلع البعيد .

وفي الخمسينات خرج الفنان الى مرحلة اخرى هدف في بلده حبة الصراع الداخلى بعد أن ترك كرسى القضاء ونفزع لفته ، ولئن عاش في الثلاثينات يتروم برؤاه الخاصة وهجر مشاهد الواقع ويحيد عن القاعة من أجل تصديق الاحساس بالتعبير إلا أنه في هذه الفترة بدأ يرتبط بالهام الخارجى ، ويقتل في القاعة ومعنى بالون كلمة تصويرية متقلبية بالتور ، ويصفي في سياحاته بين رشيد واسوان ومرسى مطروح وألميا ولبنان والبحر الأحمر يصور الجبل والتبل والبحر والصحراء ومناجم الفوسفات ، وبعض هذه الأعمال تسجيل شكلي موفى للمناظر الطبيعية ، ولكن منها ما يروى الى لغة التعبير الكلى

ويطس مدى البعد النفسى العسج وزواج بينه وبين أماند الرؤية ويخرج من مزاجهما بطول تشكيلية تجعل سمسات العنان المذروعة لنا ، ولكنها سطوى على بحر في الممر اللابوى ، وبحول من النثرة الخارجة الى الرؤى الغامضة ، وتواتر في التصميم والبناء يبلغ أروع قمه في لوحات « متجر البلاك سنة ١٩٥١ » - « مناجم الفوسفات بالقصير سنة ١٩٥٢ » - « منظر الحبل من بطون السور ١٩٥٢ » - « مساء سرب عام ١٩٥٢ »

ما مرزله الأخيرة - الستينات - فاهم ما تميز به رحلته الأخيرة الى جزر اليونان هي رحل نفسى أكثر من رحلة ماديه وهذا الرحيل النفسى الى شاطئ الحضارة اليونانية طافره بجله عند ثلاثة من رجال الفن . . .

كانت المدرسة الإسكندرية من أعمال ياغى الأخيرة ، وكان فيرس خام مطلق ، وكذلك كانت رحلة سعيد ، بينما انبشه معشار في آخر رؤاه الى اقامة نصب الإسكندر الأكبر ليجعل من خلاله المعاء حضاره مصر حضاره اليونان ، ولكنه عاش الرحلة بخياله ولم سمفه الحياة الى أن يحلقها بشخصه .

كانت رحلة ناجى رحلة بطولية قام بها في صميم اشتعال الثورة القبرصية ليجر عن أحداث حركتها القوية .

وكانت رحلة معشار دمرة ليصور معنى حضاريا ، أما رحلة سعيد - الأجيرو فكانت إبداعيا الى التور ويحشا عن رؤى جديدة من النيب ، الفن . . . كان المنظر عنه سعيد في مرحلته الوسطى درمه ، أما في المرحلة الأخيرة فهو يسجل لذاته ، ولقد وجد في الرحلة رؤى الفنان وعاد يسجل هذه الأوصالى الى ١٠٠ - مساء - ما - سكان النور الذى افطه كسر من سبأ - الخ - الحذب - كرسوا عن بعشكلات اخرى ، ولكنه يجمع بين النور ويجمع العمار ويصفي في أعماله الأخيرة السحر الخاص للمكان واتساعه الداخلى ، وبلك رحلة كان لنا ان نربط عنها أقالما وباصمادا اخرى لو كان في عمر الفنان فسهه .



ولئن كان محمود سعيد قد صمم عن التعبير الذاتى ، فما أباح البناء الزجاج الذى شاده ، والعوالم المتعددة التى ابهتها مغيله والتي غرب بها مثلا هذا على حاجة العقل المصرى والذوق المصرى الى أن يمثل كل الشغاف ويتأثر بها كعسا القاص أعماله الدليل على عمق التعبير عن الذات وتفسير الرؤى بين ونفس مصرية دون اشتغال بقضايا معينة .

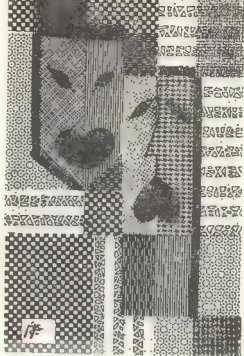
أن « ذات الجدال » - والدعوة الى السفر - وذات العوى المسلية « واوحاب » « الصيد » - والشواذيف - والجزيرة السعيدة « ورؤاه التى استلخصها من مناجم الفوسفات ومعشار التلك رسمت ابعادا لكن التصوير المصرى وما نحن بلحم ألزها واصداهاها عند كثير من فنانينا المعاصرين ، وهو من يلقى تعاليمه في مدرسة أو يجمع حوله المريدين حسب في جلها بلانه دسعه وسكبه رجده ما لم يحده المادوس .

ميدان النساء

يقام

الدكتور حسين مؤنس

مصرية من فضل واحد



ومن : متى : .. عرع بعد
رضا : .. : .. سبيلة .. أرد أن أقرأ الأوراق
م ..

أمن : .. : .. تعيدها الى ؟
رضا : .. : .. لأوراق مستوفاة : محضر .. مش
بطل .. : .. شهادات الشهود .. اعتراف
المتهم ..

أمن : (قى فخر) شغل مصبوط ..
رضا : طبعاً .. سأرسل لك الملف صباح غد ..
أعذك بذلك ..

أمن : ولماذا ننتظر الى غد ، ما دام الدفء مضبوطاً ؟
.. : .. وحياتك يارضا .. خلصنا .. إذا سرنا
على هذه الطريقة فلن نفرغ أبداً .. غرفة
الحزن مليئة بالناس ، ولا بد من البيت فى
القضايا بسرعة .. هذه نقطة بوليس كبيرة ،
والحوادث تجرى فيها مع عقرب الثواني ..
هذه كلها مسائل روتينية لا تستحق منك
أكثر من نظرة .. أنت تعرف كيف تعمل ..

رضا : نعم أعرف ، ولكنك لم تعرف بعد كيف أعمل
أنا .. أننى جديد هنا ، والحديد يحتاج الى

المنظر : مكتب الاساد رضا عبد الرحمن وكيل
النسابة . مكتبه فى صدر المنظر الى اليمين
يساره فى الركن دولا ب حديدى كعكك الملفات
تحتل بقية صدر المنظر الى يمين الكتب ثلاثة كبيرة
تحتها دولا ب كتب يتكون من رفوف مفتوحة ، فى
الناحية اليمنى من المنظر دولا ب كبير تظهر خلف
زجاجه صفوف الملفات . ثم باب ناحية الجهور
فى الناحية اليسرى كنية وكريسيان « فؤتيل » بينهما
منضدة صغيرة عليها بعض الكتب . يل ذلك باب آخر
مواجه لباب الأول . على هذا الباب يقف التماوش
رجب . عندما يرتفع الستار يبدو رضا جالسا الى
مكتبه يقرأ أوراقا امامه والى جانبه ملف مفتوح .
انه شاب فى السابعة والعشرين من عمره . يجلس
امامه ضابط المباحث « أمين » ، وهو شحاذ بكبره
بقابل . الوقت حوالى الثانية بعد الظهر .

رضا : (يرفع رأسه ويظهر الى أمين مبتسما وهو يقتر
أصابعه على ورق الملف المدح الى يمينه)
طيب ...

أمن : طيب انه .. خلاص ..

رضا : نعم ..

أعين : اسمع يا أخى .. ان هذا الدكتور صديقى رجل عصبى ، وهو كل ساعه يسئال : وجدتم المحفظة ؟ وجدتم المحفظة ؟ كأنه يتصور ان المجرمين يسرعون بتسليم المسروقات اليها حتى تميدها الى أصحابها عندما يسألون عنها .. ان الناس لا يتصورون المعركة الهائلة التى نوحضها مع عالم الاجرام ليسل نهار .

وصفا : الدكتور صديقى على حق .. ما دمنا قد قبضنا على المجرم بعد وقوع الجريمة بساعتين فمسن المروض ان المال المسروق لا زال معه ..

أعين : (ضاحكا) ياسلام ! .. ألم أقبل لك انك لا تعرف هذا النوع من المجرمين ؟ لو كنا قبضنا عليه ويده فى جيب الدكتور لما وجدنا حافظة النقود ..

وصفا : اى أننا لن نجد الحافظة او النقود ؟

أعين : (يهر رأسه) هذا هو المستحيل ..

وصفا : (..) .. دو لا ب الكتب الى بيته واحد واحدا منها وينظر فيه ثم يضعه وينظر الى أعين .. فائدة عظيمة كله .. اذ كان .. ما .. نتبع وكل ما نستطيع عمله هو انه نأخذ برجل ونلقى به فى السجن لبضعة شهور .. ما فائدة ذلك ؟

أعين : لا أدري ، ولكن هذا كل ما نستطيع فى حالة مثل هذه .. على الأقل نحول بين المجرم وبين ارتكاب سرقات أخرى خلال مدة سجنه ..

وصفا : (يهر رأسه ويرفع كتفيه) يجوز .. ولكن هذا تفسير ضيق جدا لمهتما .. الناس ينتظرون منا أكثر من ذلك ..

أعين : فى أحيان كثيرة نستطيع استعادة المسروقات .. ولكن ماذا نعمل عندما يكون ذلك مستحيلا ؟ فى هذه الحالة بالذات عصرا المتهم عصرا ، وقبضنا على عشرين أو ثلاثين تمثالا آخرين ، وقبضنا أياها نستوجب ونضبط ونفتش .. لا فائدة .. أمامك ملف كامل وعدك مجرم معترف ..

صبر وطول بال .. كل ما أرجوكم فيه هو أن تصبروا على .. هذه القضية بسيطة فعلا . ولكنها ليست مجرد جنحة عادية . انها سرقة مبلغ كبير ومحاولة الاعتداء على رجل البوليس ..

أعين : وقد اعترف المتهم بذلك كله .. والاعتراف سيد الأدلة ..

وصفا : ليس دائما .. هناك ناس من هذا الطراز يعرذوب حرائم لم يربكوما لمسرعوا من متاعب الاستجوابات .. وهناك من يعترفون ليدخلوا السجن ويستريحوا بضعة شهور من عناء الحياة خارجه .. وهناك من يعترفون ليستروا آخرين ..

أعين : ولكننا لسنا مسئولين عن دوافعهم الى هذه الاعترافات . ما دام المجرم قد اعترف فقد انتهت القضية بالنسبة لى ..

وصفا : صحيح ، ولكنها تبدأ بالنسبة لى ..

أعين : طبعاً ، هذا هو نظام العمل .. لكن .. معنى ذلك انك ستعيد التحقيق ..

وصفا : ود لا بدع لأمر الى ذلك .. بل قد نعد انريد أن أسودمها .. أفصه يضع .. مطمئن لها تماما ..

أعين : اى نفط ؟

وصفا : مثلاً : لماذا لم يعترف هذا الرجل فى الاستجواب الأول ؟

أعين : لأن هذا الطراز من معاندى الاجرام لا يجيبون على السؤال الا بعد أن تلقىه عليهم للمرة العاشرة . الحقيقة عندهم بنت السؤال العاشر ..

وصفا : والدكتور صديقى ، المجنى عليه ، لماذا لم يعترف على المجرم فى المرتين الأولىين ؟ انه يقرر أنه لاحظ أن المتهم يتبعه من وقت خروجه من السيارة الى دخوله الصيدلية ، وأنه رآه ينتظره خارجها .. لقد اكتشف ضياع حافظة نقوده بعد نشلها بقليل جدا . ورأى المتهم يسرع بالفرار .. يعنى كان من المروض أن يعترف عليه عندما يراه ..

وضأ : اننى لا أبحت عن مجرم • اننى أبحت عن
المجرم •

أمين : (بعد تفكير لحظة) مهت ما تقصد • يا أخى
دعك من هذه الفلسفة (ينفض واقفا) القضية
بين يديك • أقل ما تريد ••

وضأ : فى بعض الأحيان يا أمين يخيل الى أن المعركة
بين رجال الأمن وأعدائه تتحول مع الزمن الى
نوع من المباريات الرياضية • انكم تعملون
دائما مع نفس المجرمين •• مجموعة معينة هى
التي تسرق وتهرب أو تدخل السجن وتخرج
منه •• نفس الوجوه دائما •• بحكم الاحتكاك
المتصل واستمرار السرقات والمخادرات تنشأ
شبه قواعد للعبة ••

أمين : (مستنكرا) تقصد ••

وضأ : (مقاطعا) لا •• لا •• لا أقصد ما يدور فى
دعك •• ولكن أقصد • أن استمرار المعركة
بين الجانبين يؤدي الى نوع من التعاون غير
المقصود ، عبر الحسوس •• (يتسم ويصمت
لحظة) فى حالتنا هذه • وهذا مجرد تصور
شخصى ، أرجو أن تأخذنى على أنه مجرد مثال
- رجل يعترف بجريمة - يرتكبها برفق
لحقق ويمكنه من أعمال عمله وإفقال ملك
القضية •• وفى نفس الوقت يطمئن على نصيبه
فى حافظة نقود سرقها زميل له فى المهنة ••

أمين : كآلك تصور أن هؤلاء المجرمين ناس مثلنا ؟

وضأ : تريد أن تقول انهم ليسوا آدميين ••؟
أمين : آدميون من طراز آخر •• من طينة أخرى :
سفاحون وقتلة ولصوص ونشالون وتجار
مخدرات •• لا •• لا •• هؤلاء كوم وبقية
المجتمع كوم ••

وضأ : هذا التصور بالذات هو سبب الخطأ •• تصورك
انهم جنس آخر يحول بينك وبين الانتصار
عليهم •• أنت تعاملهم بطريقة خاصة
وتستجوبهم بطريقة خاصة •• ماذا يحدث
مثلا لو عاملتهم على أنهم بشر مثل ومثلك ••
أو مثل الشاويش رجب ؟

رجب : (مستنكرا) أعوذ بالله •• أعوذ بالله ••
سيادة الوكيل لا يعرف هذا الجنس ••

وضأ : وهل تعرفه أنت يا شاويش رجب ؟ ••

رجب : أنا ؟ •• طبعاً •• عشرون مسخنة فى حرب
مهم •• بنظرة واحدة أعرف ما يجول فى
ذهن الواحد منهم ••

وضأ : ادس •• هل تستطيع أن تأتينا بالمعظمة
الصاعقة ؟ •• (رجب ينظر اليه كأنه لا
يفهم) •

أمين : رجب يستطيع •• كل شاويش من هؤلاء
يستطيع •

وضأ : إذن لماذا لا تظهر المسروقات ؟

أمين : لأن هذا النظام الذى تجرى عليه يحترم المجرم
ويشيل يد رجب وأمثاله : تحقيقات طويلة ••
سجن وجيم ، ومعاملة طيبة ، والطعام يحصل
اليهم فى التخشبة •• وسجن مربع ••
ومحامون •• كل ذلك ليس فى صالحنا ••
ما داموا •• محامين وراء هذه القوانين (يشر
بمصبية الى الكتب) وهذه الكتب ، فضلا
نستطيع أن نحصل منهم الا على ما يريدون ••
فى ممركتنا هذه • المجرم سيد الموقف ••
(يوقف ثم ينظر فى ساعته) ياخبر •• قربنا
لنرى الساعة الثالثة •• (يتجه نحو الباب
ويوجه الحديث لوضأ) موعدنا غدا •• لا
تنس •• (يحمي ويقفل الباب) ••

رجب : (يقترب من وضأ) الآن لا بد أن تتناول
غداك •• حرام أن تستمر فى العمل هكذا ••

وضأ : أظن أن لدينا رجلا آخر ينتظر ••

رجب : (فى سأم) هذا يستطيع أن ينتظر ••

وضأ : (يعود الى مكتبه • يسدو عليه أنه يفكر)
أقول لك جارح •• هاته بالرة •• لمرغ
مه أولا •• بعد ذلك نستطيع أن نأكل دى
هدو ••

رجب : ياسيادة الوكيل هذا رجل متعب •• لو أتيت
به الآن لما فرغنا منه قبل سنة ••

وضأ : تعرفه يارجب ؟

رجب : كلهم أعرفهم •• هذا بالذات دخل السجن
قبل ذلك أربع مرات أو خمساً ••

رضا : وهم أيضا يمدونك ؟ ..

وجب : لا مؤاحدة يا سيادة الوكيل .. لا أقولها شكرا
فى نفسى .. ولكن الشاويش رجب يرهيه
كل مجرم فى البلد .. قبل أن أنزل إلى هذا
المكتب كان المجرمون يتحاشون النقطة التى
أعمل فيها ..

رضا : وماذا تعرف عن هذا الرجل ؟

رجب : ألن من الأول .. لو بيدى لشنقته وأزحت
الدنيا منه ..

رضا : هاته إذن .. وأنى بدوسيه قضيته ..
(يتجه رجب إلى الدولاب الأيمن ، يأخذ منه
لغا يضعه أمام رضا ، ثم يخرج من الحجرة
ويعود بعد قليل ووراءه وجبل يمسك به
جندى ، على باب الحجرة يحيى الجندى تحية
عسكرية . المنتهس - زكى - يلبس بدلة

مهلهلة : البنطلون لون والجاكيت لون ..
قميصه مفتوح عند الصدر ، ينقصة زورق
أده شاب بين الخامسة والسادس .. لا يعنى
شاحب الوجه أشعث الشعر ، جندى من
خلعه بدعيه إلى وسط الحجرة .. أده هه هه هه
مفسرنا من المكتب .. جندى شاب ..
عنف)

الجندى : أين تذهب ؟ .. قف ولا تقترب من مكتب
السيد الوكيل ..

رضا : دعه ياشاويش .. دعه واخرج انت ، (لزكى)
تعال .. اقترب .. (زكى يقترب . الجندى
يخرج . رجب يقترب من زكى ويقول له)

وجب : اسمح ياراد .. السيد الوكيل تيمان ولا يريد
وجع دماغ .. لا تفلنى قلبه .. أنا أعرك ..

زكى : ياشاويش حرام عليك .. السيد الوكيل
تيمان

رضا : سيبه يارجب .. سيبه .. إذا كنت متضايقا
فاخرج انت وقف عند الباب .. وسأناديك
عندما احتاج اليك ..

وجب : لا ياسية الوكيل .. لا يصح أن أخرج ..
سأقف مكانى ، ولن أكلم .. (يعود إلى مكانه

بجوار الباب ويقف ونظره مصوب إلى زكى فى
احتقار شديد)

رضا : (يفتح الدوسيه وينظر فيه ، ثم يسند ظهره
إلى ظهر كرسيه وينظر إلى زكى طويلا)
اسمك إيه ؟ ..

زكى : خدامك زكى

رضا : زكى إيه ؟ ..

زكى : زكى أى حاجة ..

وجب : أجب السيد الوكيل وقف ممتدلا .. دعك من
هذا التمثيل ..

زكى : أو حبل .. زكى أبو حبل ..

وجب : حبل يشنقك

رضا : قل لى يامى زكى أبو حبل .. خطعت الحقيبة
من يد الست .. ما اسمها ؟ .. (ينظر فى
الدوسيه) آه .. هذا اسمها هنا ..

زكى : ثلاثة نالنه العظم .. والسيدة
نقيسة .. أو يدوسنى الترام .. ما خطفتها ..

وجب : (يهز كتفيه فى غضب وسخرية ، ثم يصحك)
طعام .. أعطها .. هى أعطتها لك ..

رضا : ما عارضا ..

وجب : خلاص يايدم خلاص .. إن أفصح نعى ..

رضا : هيه ؟ .. خطفتها ؟ ..

زكى : لا يافندم ..

رضا : إذن ما الذى حدث ؟

زكى : كما قال الشاويش ..

رضا : يعنى إيه ؟ .. هى أعطتها لك ؟ ..

وجب : (يضرب كفا بكف) يانهار اسمود .. (يصحك
فى مرارة) ..

زكى : أى والله يافندم .. والسيدة نقيسة .. أو
يدوسنى الترام ..

وجب : حاجة تحلى ..

رضا : كيف أعطها لك ؟ .. هل كنت تعمرها ؟ ..

زكى : لا يافندم لا أعرفها .. ولا كنت رأيستها قبيل
ذلك .. ولكنها كانت تحمل ربطات كثيرة ،
ووقعت أحداها .. وكنت بالصدفة إلى
جوارها ، فناولتى الحقيبة لتأخذ الربطة التى
وقعت ..

وضعا : (يهز رأسه) حيه .. ولماذا الحقيقة بالذات ؟
.. ألم تكن فى يدها ؟ ..

زكى : لا أدري .. ولكن هل كنت أستطيع أن أرفض
طلب سيده طلب مساعده ؟ ..

وضعا : وبعد ذلك .. ماذا حدث ؟ ..

زكى : سرت وراءها حتى باب المحل ..

وضعا : يعنى تركت حقيبتها فى يدك وسارت أمامك ؟
زكى : بالضبط .. ثم خرجنا الى الطريق ، وأرادت

السيدة أن تمسك الشارع لتأخذ الأتوبيس ،
وفى زحمة المرور لا أدري أين ذهبت .. ما

درت الا وهي تصرخ ، وأمسكني البوليس ..
وضعا : وأنت تجرى والحقيقة فى يدك ؟ ..

زكى : نعم .. لكى أسلم الحقيقة لصاحبتها (رجب
ينفجر ضاحكا فى مرارة .. وضعا ينظر اليه

ويبتسم ، ويصيحك هو الآخر .. رجب يضع يده
على فمه ويهز كتفيه إشارة الى أنه لن يتكلم)

وضعا : نعمه .. أئنى يمكن أن أصدق هذه القصة ؟

زكى : أقسم بالله ثلاثا .. وبالسيدة نعيمة .. أو
يدوسنى الترام .. هذه هى الحقيقة ..

وضعا : أنت تعرف أنك تكذب .. لقد قات كلاما غير
صدا فى التحقيق ..

زكى : بل عدا ما قلته ..

وضعا : وقلت غيره .. وقعت علم ذلك كله ..

زكى : (مسكرا ومطافرا .. سررا ..) نعم ..
لا اقرأ ولا أكتب .. ليتنى أستطيع ..

وضعا : أقصد بصمت بأصابعك ..

زكى : أجل بصمت .. اننى أقسم كل شئ .. ما
داموا هم يريدون ..

وضعا : إذن فسأعيدك الى ضابط المباحث ليعيد
التحقيق ..

زكى : (فى رعب) لا ياسيادة الوكيل .. لا لزوم ..
وضعا : لا يمكن أن أحيلك للمحاكمة وأقوالك بهذا

الشكل ..

زكى : لا أريد أن أعود الى المباحث .. ما تقرره
سيادتك أنا موافق عليه ..

وضعا : ولماذا لا تقول أنت الحقيقة وترجعنا ؟ ..

زكى : تصدق بالله .. والله لا أذكر ما جرى
بالصمت ..

وضعا : أنت تذكر وتعرف ، ولكنك تتصور أن هذا
المكر ينفعك ..

زكى : لا والله ياسيادة الوكيل .. أقسم بالسيدة
نعيمة ، أو يدوسنى الترام .. مع سيادتك

لن أمول الا الحق ..

وضعا : إذن ، فسأهلك وتجيى ..

زكى : أمرك ياأندم ..

وضعا : (ينظر فى الأوراق التى أمامه ، ثم ينظر الى
ركى طويلا ثم يقول بلهجة تقرير) خطفت

الحقيقة من يد السيدة ..

زكى : (محتجا) لا .. هذا لا .. اننى لست
خطافا ..

وضعا : إذن ، ماذا حدث ؟

زكى : (بعد تردد يخفض رأسه ويعبث بجacketه فى
حركة عصبية) .. هذه السيدة كانت تحمل

ربطات كثيرة .. وضعتها على إحدى الماشد
لتحملها بصورة أحسن .. وضعت حقيبة

يدها الى جانبها ، وأخذت تصلح هيئتها ..
كنت الى جانبها .. لاحظت أنها نظرت ناحية

أخرى ، فأخذت الحقيقة وسرت يدها ..
عندما التفت السيدة لاحظت ضياع حقيبتها

فصرخت .. كنت اذ ذاك على أمتار منها ،
فأنازعته بالخروج من المحل .. لا أدري كيف

والا لى لك الخبرين وأمسك بى ..

وضعا : إذن فأنت تعترف بأنك سرقت الحقيقة ؟ ..

زكى : (يرفع كتفيه وي زيد رأسه انخفاضا ويهزه
بالإيجاب) .. صحيح ..

وضعا : ولماذا كنت داخل المحل ؟ ..

زكى : لا أدري .. ماذا بهم ذلك ، ما دمت قد قلت
اننى أخذت الحقيقة ؟ ..

وضعا : أنت لم تأخذها .. أنت سرقتها ..

زكى : يستوى الأمران هل من الضروري أن أقول
اننى سرقتها ؟

وضعا : نعم ..

زكى : أمرك .. سرقتها ..

وضعا : ولماذا دخلت المحل ؟

زكى : كما يدخل كل الناس .. هل دخول المحلات
التجارية جريمة هو الآخر ؟

وضعا : اننى أريد أن أساعدك .. إذا كنت قد دخلت
للسرقة فالجريمة فى هذه الحالة أكبر ..

وإذا كنت قد دخلت لشترى شيئا مثلا ..
ثم ..

زكى : (ضاحكا فى مرارة) اشترى شيئا ؟ (يهرز رأسه ويصمت)
 رضا : اننى أسألك .. لأن المحل أبلغ عن سرقة أشياء أخرى فى نفس اليوم ..
 زكى : (ينظر اليه مندمضا) سرقة أشياء أخرى ؟ ..
 ياسيادة الوكيل لقد قلت انك تريد مساعدتى .. ثم تريد أن تلبسنى تهمة أخرى ؟ ..
 رضا : اننى أساعدك فعلا ...
 زكى : ان كانت هذه هى المساعدة ، فالله الغنى عنها ..
 رضا : لقد سرقت من المحل مجسوعة من الكرافتات فى نفس اليوم ..
 زكى : (فى انكار شديد) كرافتات ؟ .. (يمد يده الى وقبته ويتلفت يمنة ويسرة) لماذا ؟ ..
 لماذا أسرق كرافتات ؟ ..
 رضا : كما سرقت الحقيبة .. حقيقة انك لا تلبس كرافتات ، ولكنك أيضا لا تحمل فى يدك حقيبة سيدة ..
 زكى : لا ياسيدى ، لم أسرق أى شيء آخر ..
 رضا : حاول أن تتذكر .. لملك أخذتها وأعطيتها لأحد شركائك ..
 زكى : ليس لى شركاء .. ليس لى ~~إحدى~~ ~~أحد~~ ...
 أو شريك .. اننى اشتغل ~~بجرد~~ ~~بجرد~~ ..
 رضا : وبماذا تشتغل ؟
 زكى : أرزق .. أعيش .. أعيش المشقة السوداء ، التى أنا فيها .. لو كان الموت ممكنا لأرحمت نفسى وأرحمتكم .. ولكن سيادتك تعرف : الموت غال على الفقراء .. وصعب أيضا ..
 وجب : ليه ؟ .. ما صعوبة ؟ ذهبت ترمى نفسك فى النيل فقال لك لا ؟ ألم تحصل مرة على درشين تشترى بهما سم فار ؟ هل تأخر الترام عن الاستجابة الى طلبك ؟ قال غالى .. قال ..
 زكى : قصدى انه ليس سهلا .. يعنى .. يحتاج الى شجاعة .. والله لقد حاولته مرارا .. ليتك تحكم على بالإعدام وتخلصنى .. قل لهمم يضربونى بالرمصاص .. أو يلقونى فى المشنقة .. تميت ياسيدى وأتميت الناس معى .. ماذا أصعل ؟ لا حرفة ولا مهنة ، ولا أحد يريد أن يقبلنى .. أينما ذهبت طلبوا منى صحيفة السوابق .. وصحيفتى تعرفها أنت .. من عشرين سنة وأنا على هذه الصورة ..

وجب : ايك .. تصنع البكلام كما تقبل دائما .. هذه الدموع جزء من أدوات النصب التى تعيش بها ..

زكى : ياشاويش حرام عليك .. أنا فى عرض النبى .. الجريمة واعترفت بها .. ألا تتركنى أشكو ؟ .. هل هذا أيضا حرام ؟ ..

رضا : تريد أن تقول انك حاولت أن تبدأ حياة جديدة ولم تستطع ؟ ..

زكى : طبعاً .. بدون فائدة .. سيادتك لا تتصور الدنيا التى أعيش فيها ، أنا وأمثالى .. نحن نعيش فى بئر .. فى حفرة عميقة .. فى حفرة مثل جبالية القروى فى حديقة الحيوانات .. بيننا وبين الدنيا التى تعيشون فيها حوائط عالية .. لا أحد منا يستطيع التسلق أو التسلل الى دنيا الغاسي المحترمين .. من الحفرة التى نحن فيها نراكم تسبرون .. نرى أقدامكم فقط .. ليس أمامنا الا طريقة واحدة للدخول فى عالم الناس ..

رضا : وما هى ..

زكى : أنت تعرفها .. أمامك مثال منها ..

رضا : ~~أنا~~ ~~أنا~~ ..

زكى : ~~أنا~~ ~~أنا~~ .. لا تتردد .. كلصصوس .. الجريمة هى الصلة الوحيدة بيننا وس ..
 عالم ..

رضا : اذن فقد دخلت المحل للسرقة ؟

زكى : والله ياسيدى لم أكن قد أكلت شيئا من قبلها .. يوم .. كان رأسى يدور .. كنت أبحث عن أى شيء .. أى شيء .. ثم قبضوا على .. سيادتك تعرف ماذا يفعل الجمهور بالواحد منا عندما يقع ..

رضا : ضربوك ؟ ..

زكى : (يهرز رأسه فى حزن) ضرب الموت .. وبعد ذلك التحقيق فى القسم .. سمين وحيم .. سمين وحيم .. ثم يقولون لك : ابصم ! وتبصم .. ثم يلقون بالواحد منا فى الحيز .. وتمر ساعات دون جرعة ماء .. تصيد بالله ؟ .. من ظهر أمس ما دخل بطنى شيء ..

رضا : تريد أن تأكل شيئا ؟ ..

زكى : لا .. ولكن .. اذا كان ممكنا .. سبجارة .. وجب : (مستنكرا) سبجارة ؟! ولك نفس تدخن ؟

زكى : يا حضرة الشاويش أنت تعرف .. نحن نعيش على الدخان ..

رضا : (يخرج علبة سيجاره ويمد يده بها إليه - زكى يحاول أن يستخرج واحدة فلا يستطيع) خذها .. خذها كلها .. انها لك ..

زكى : (فى سرور ودهشة) لى .. كلها ؟ ..
رضا : نعم .. (زكى يسمعا فى جيبه فى نظرة) دحى واحدة ..

رجب : ياسيادة الوكيل ..
رضا : دحى واحدة .. هيا .. هل معك كبريت ؟ ..
زكى : (يخرج علبة السجائر ويأخذ واحدة ويشعلها) الله يخليك .. وبنا يصر بيتك ..
رضا : (يبحث فى جيبه ثم يتسم) اعطنى واحدة ..
زكى : (ضاحكا) العفو ياسيادة الوكيل .. العفو .. (يقدم العلبة لرضا فيأخذ واحدة - زكى يشعلها له) ..

رضا : تريد أن تأكل شيئا ؟ ..
زكى : لا والله .. هذا لا يجوز ..
رضا : اجلس ..

زكى : (مترددا) لا ياسيادة الوكيل .. يمكن ..
رضا : اجلس أقول لك .. (زكى يجلس على حافة الكرسي ، ثم ينهض - جيب - ثم يجلس مرة أخرى) ..

رضا : (لرجب) رجب .. هات سيجت الإكلم ..
رجب : (مستنكرا) ألكل ياسيادة الوكيل ؟ ..
تعطيه لهذا ..
رضا : (مقاطعا) هات السيت ..

رجب يتجه الى الدولاب الايسر وهو يستنكر ويتأفف ويفتحه ويخرج من الرف الأسفل سبتا ، ويضمه أمام رضا .. ينقله أمام زكى ويفتحه ويخرج منه شطيرة ويمد يده بها لزكى .. يتردد فى أخذها .. يصر عليه فى أخذها .. يتناولها (كل .. لا تخف ..) (يعرفها الى فمه فى تردد ويبدأ الأكل .. بعد ذلك يفتح الشطيرة وينظر فيها ويتسم) ..
زكى : فراخ ..! (يأكل مرة أخرى) الله يكرمك .. الله يسمعك ..

رضا : (يأخذ شطيرة لنفسه ، ويقول لرجب) تعال راجب .. حد ..
رجب : استغفر الله ياسيادة الوكيل .. والله لا يمكن ..

رضا : (لزكى) على مهلك .. كل على مهلك .. هنا نسير ..

زكى : (وهو يأكل) ماذا أقول ؟ والله أنا مكسوف ..
رجب : (فى سخرية واحتقار) مكسوف ؟ .. الى ختشنا ماتوا .. مكسوف ! ..

رضا : (وهو يأكل شطيرته) أين تسكن ..
زكى : فى أى مكان ..
رضا : اليس لك بسب ..

رجب : بيته السجن .. هل له بيت غيره ؟ ..
رضا : أقصد عندما تكون خارج السجن ..
زكى : كان لنا من زمان بيت عند السيدة سكينه .. بيت خالتي .. ثم ماتت .. الله يرحمها ..
فى بعض الأحيان أنام فى نفس البيت ، عند زوجها .. انه رجل طيب ولكنه لا يحبني ..
عندما أتمب جدا ، أذهب اليه ..

رضا : وماذا يعمل زوج خالتك هذا ..
زكى : سمكرى .. عنده دكان صغير ..
رضا : .. لا تعمل معه ؟ ..

زكى : (ضاحكا) لا يريد ..
رجب : طبعا ..
زكى : .. يوم صا ويوم صاك .. أحانا أمام

الشارع ..
رضا : ..
رجب : ..

زكى : لا والله يا حضرة الشاويش .. هوى ..
لا روجه له ولا ولد ، أحيانا عندما يراى متعبا آخر الليل يأخذنى لأنام عنده ..

رضا : اليس لك أهل .. أب .. أم ..
زكى : أبى وأمى ماتا من سنين .. ماتا يرحمهما الله .. أبى كان يعمل شيالا فى المحطة .. بعد أن مات توسطوا لى وأخذونى محله .. كنت صغيرا .. ١٦ سنة .. ثم وقعت سرقة .. حقيقة ضاعت .. أهمنى بها ، وطردونى .. من يومها وأنا فى الشوارع ..

رضا : وهل أنت الذى سرقت هذه الحقبة أيضا ؟ ..
زكى : لا والله .. سرقتها شيال آخر .. رجل كبير .. وهو الذى أهمنى بها وضربنى حتى كاد يملى ..

رضا : تقول أنك حاولت أن تعمل عملا شريفا ؟ ..
زكى : مائة مرة .. من ثلاث سنوات عملت فى دكان لمدة شهرين ..

رضا : ولماذا تركت العمل ؟
 زكى : طابرونى بصحيفة السوابق ..
 رضا : ألم سرق شيئا هناك ؟
 زكى : لا والله .. والسيدة نفيسة .. أو يدوسنى الترام ..
 رجب : يا ابنى ليتنى يدوسك ..
 رضا : وما اسم المحل ؟ ..

زكى : محل الحاج أمين السيد بالفورية ..
 رضا : (لرجب) ابحث لنا عن رقم تليفونه فى الدفتر ..

رجب : ياسيادة الوكيل .. ستفتح على أنفسنا باب تحقيق جديدا ..
 زكى : اساله أرجوك .. كلمه بالتليفون ..
 رضا : (لرجب) شوف النمرة ياروجب (رجب يأخذ الدفتر ويفتحه ويمسح ييمى يبحث فى استنكار)
 رجب : (يقف عند صلحة ويضع أصبعه على سطر)
 الحاج أمين السيد الأسوطى !
 زكى : نعم ..

رضا : اطلب الرقم .. (رجب يدبر الرقم ثم يناول السماعة لرضا) محل الحاج أمين السيد الأسوطى ؟ هنا نيابة الوايل .. أريد أن أتكلم صاحب المحل ..
 رجب : أهو رضا السيد الرجبى ؟
 نيابة الوايل .. الحاج أمين الأسوطى ..
 سيادتك ؟ لا .. لا .. لا شىء .. خير .. خير ..
 رجب : هل تعرف شخصا يسمى زكى أبو حبل ؟ .. أبو حبل .. كان يعمل عندك ؟ .. كم شهرا ؟ .. شهرين ..
 ولماذا طردتموه ؟ لم نظرده ..

زكى : (فى فرح) الحمد لله ..
 رضا : (مستعرا فى الكلام فى التليفون) إذن لماذا خرج ؟ .. آه .. لم يقدم صحيفة السوابق .. وما رأيك فيه ؟ .. يظهر انه رجل طيب .. أنت متأكد انه لم يسرق شيئا ؟ .. أبدا .. شكرا .. شكرا .. لا مؤاخذه .. على هذا الإزعاج .. شكرا .. لا .. لا .. لا شىء .. (يضع السماعة مكانها وينظر الى رجب)
 زكى : جارك كلامى ؟ .. ماذا أعصم ؟ .. والله

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..
 رضا : ولكن ماذا تعمل الست الطاهرة ؟ .. كان رجلا طيبا مسمى .. طيبا جدا .. ولكن ماذا يعمل هو الآخر ؟ .. تركت العمل .. وعدت الى الحفرة .. الى جيلابة القرد .. من يومها وأنا ألبس هذه الملابس ..
 رضا : وهل أنت مستعد لأن تبدأ حياة جديدة ؟ ..
 زكى : لا فائدة .. هل رأيت فى حياتك قردا ففز من الجيلابة الى أرض الحديقة ؟ .. غير ممكن .. سوابقى كثيرة ، وهذه سابقه حديد ..
 الله يدري ماذا سيفعلون بى .. كل يوم صحيفة السوابق تزداد طولا .. وتصبح الحفرة أعمق وأعمق ..
 رضا : أفعد بعد أن تفرغ من هذه الغضبية .. هل أنت مستعد أن تبدأ حياة جديدة إذا أنا صممت ؟ ..
 رجب : (مستنكرا) تضمه ؟ .. ياسيادة الوكيل هؤلاء وحوش وأنت رجل محترم وشاب صغير ومستقبلك عظيم .. هؤلاء يجنون عليك ويأكلونك .. أرجوك .. (متوسلا)
 زكى : (مستعرا فى الكلام فى التليفون) أريد أن أتكلم صاحب المحل ..
 رجب : أهو رضا السيد الرجبى ؟
 نيابة الوايل .. الحاج أمين الأسوطى ..
 سيادتك ؟ لا .. لا .. لا شىء .. خير .. خير ..
 رجب : هل تعرف شخصا يسمى زكى أبو حبل ؟ .. أبو حبل .. كان يعمل عندك ؟ .. كم شهرا ؟ .. شهرين ..
 ولماذا طردتموه ؟ لم نظرده ..
 زكى : (فى فرح) الحمد لله ..
 رضا : (مستعرا فى الكلام فى التليفون) إذن لماذا خرج ؟ .. آه .. لم يقدم صحيفة السوابق .. وما رأيك فيه ؟ .. يظهر انه رجل طيب .. أنت متأكد انه لم يسرق شيئا ؟ .. أبدا .. شكرا .. شكرا .. لا مؤاخذه .. على هذا الإزعاج .. شكرا .. لا .. لا .. لا شىء .. (يضع السماعة مكانها وينظر الى رجب)
 زكى : جارك كلامى ؟ .. ماذا أعصم ؟ .. والله

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

ياسيدى خلال هذين الشهرين كنت أذهب الى مقام الست .. السيدة نفيسة .. وأقول لها .. أنا فى عرضك يااست ياظاهرة .. دعيهم ..

رضا : سيكتب الشاويش رجب المحضر ويقرأه عليك وتبسم عليه .. ومتحال الى المحكمة .. ستعاقب على هذه الجريمة .. ستضاف مسايته جديدة الى صحتك ، ولكن هذه الصحيفة كلها سترقد هنا في دج مكتبي ومنفتح لك الطريق لتخرج من الجبيلة .. سنجريك .. ساعطيك الفرصة التي تطلبها ..

زكي : (ينظر لرجب في دهشة) هل هذا مقبول يا حاضرة الشاويش ؟ ..

رجب : (يمز كتفيه ويسط يديه ويبدو على ملامحه الشك) ما دام سيادة الوكيل يقول ذلك .. (لرضا) لكن لا تنس سيادتك انهم سيطالبونه بصحيفة السوابق .. وهي - كما تقول - في درجك ..

رضا : سيستخرجون له صحيفة جديدة ..

رجب : (يمز رأسه ويتبسم ابتسامة مزيفة) يتكلم كانه يحدث نفسه (صحيفة جديدة ؟ ..) .. كان احد تمب ! كلام ! .. ادارة كبيرة .. سبعة ادوار فيها ٧٠٠٠ موقف .. كل عملهم الصحائف السوداء لهذا .. راحة .. يدعى وعول لهم احرقوا المسرة الاب دولاب .. عندكم .. واعملوا عشرة آلاف حري .. جديدة .. ببصاف ؟ .. رضى .. كلام ..

رضا : (في شيء من الغضب) ماذا تقول يا شاويش ؟ **رجب :** لا شيء يا نفسم .. لا شيء .. أمرك .. سيستخرجون له صحيفة جديدة .. ولكن .. حتى بهذه لن يقبله احد .. سمعته .. ربنا يحفظ سيادتك ..

رضا : انا ساجد له العمل .. بل هنني هذا العمل .. (لزكي) بعد ان تخرج من السجن تأتي الى هنا ..

زكي : (في لهجة غير المصدق) صحيح ؟ .. سأعمل ككيري .. أصبح صاحب عمل دائم ؟ .. ويعطونني آخر الشهر مرتباً ؟ .. (ينظر في يده) وأؤجر شقة (في شبه حلم) مثل بقية الناس ؟ .. وأشتري اثاثاً ؟ .. وأنام على سرير ؟ .. (يلتفت الى رضا ويستمر في الحديث بنفس اللهجة وهو يشير الى بذلة رضا) .. وألبس بذلة كهذه ؟ .. وقمصا بازرار كاملة ؟ .. (يمد يده الى عنقه)

وايس زباط رفية .. وأجلج دس .. وأسير في الطريق نظيفاً ؟ .. محترماً ؟ .. (يقبض كتفه ويرفعها الى مستوى وجهه ويمزها بشدة . ويحني رأسه ويمزها في عصبية .. ثم يرفع وجهه ويتبسم ، ويتكلم وأثر البكاء في صوته) .. يمكن .. جائر .. ما دام سيادتك تقول .. يمكن ..

رضا : (ينظر يتأمل زكي لحظات . يتحسس جيبوه باحثاً عن عالية السجائر . زكي يسرع فيقدم اليه العلبة . يأخذ منها سيجارة . زكي يشعلها له) شكراً .. هيا يا رجب .. ادخل معه في المكتب الجاور وأتيت أقواله التي أدل بها هنا وهاتها لي قبل أن يصمم عليها .. **رجب :** حاضر يا فندم (يأخذ زكي من ذراعه ويمضي به نحو الباب) ..

رضا : (متاديا يازكي) طامك .. ينهض ويحمل السبت ويتجه به إليه . زكي يسرع ويأخذه . رضا يعود نحو مكتبه) ..

(زكي يسير مع الشاويش حتى يبلغ الباب ، يقف لحظة . رجب يحاول أن يدمه خارجاً) **زكي :** (ينظر باهتة الشاويش) يلتفت نحو رضا) .. (يذبحه) .. أنا مدين لك ، ولا بد أن أرد ..

رضا : (يبتسم) بعد ان تخرج من السجن .. **زكي :** (في تصميم) لا .. الآن .. يريد العوده نحو رضا .. رجب يحاول أن يمنعه بالقوة) **رضا :** دعه يا رجب ..

(يتقدم زكي في بدة نحو مكتب رضا ، يقف - يضع السبت على الأرض ويدس يده في بطلونه من أعلى . يبدو أنه يحاول استخراج شيء .. رجب ينظر اليه ثم الى رضا كأنه يستأذنه في اخراجه . رضا يشير اليه ان يقف ساكناً . زكي يخرج يده وفيها حافظة نقود . يتقدم ويضعها أمام رضا . رضا يتأملها دون أن يمسها)

رضا : ما هذا ؟

زكي : محفظة .. خذها .. انظر فيها ..

رضا : (يتناولها . يفتحها في دهشة . ينظر في بطاقة تحقيق الشخصية الموضوعة في غلاف سولوفان بداخلها ويقرأ ؟ الدكتور صديقي اسماعيل (ينظر الى زكي في دهشة ، ثم الى

رجب : هذه حافظة نقود الدكتور .. الحافظة
اصابعه ..

رجب : والبقود ؟ فيها ..

رضا : تعال .. تعال انظر انت ..

رجب : (يتقدم ويأخذ الحافظة - تتسع عيناه وهو يرى نقودا كثيرة فيها - يأخذ في اخراجها ويصمها شيئا فشيئا على المكتب وهو يعد)
عشرة .. عشرون .. ثلاثون .. (الى مائتين)
ثم ينظر الى رجب) والباقي ؟ ..

رجب : فيها .. انظر جيدا ..

رجب : (يخرج أوراقا أخرى) مائتان وخمسة ،
وعشرة (الى ٣٧)

رضا : (يفتح الدوسيه ويظهر فيه) ولكن الدكتور
أبلغ عن ٢٣٥ جنيتها فقط ..

رجب : وصرفت جنيتين .. كانا ذينسا على لزوج
خالتي ..

رجب : يعني ٢٣٩ جنيتها .. ولكن اقمعت في
المحضر ٢٣٥ ..

رضا : غير مهم .. نادرا ما يعرف رجل مثل الدكتور
صدقي ما في جيبه تماما .. (لرجب) إذن
فالت التي سرقت المحفظات ..

رجب : نعم ..

رضا : ألم يشتك البوليس ؟ ..

رجب : ففتشني .. ولكن البوليس لا يعرف هذه
الاشياء ..

رضا : ولماذا اخرجتها الآن ؟ ..

رجب : (يهز رأسه ويخفضه) لا أدري .. خجلت
منك .. من انسان مثلك .. أردت ان ترى
أنتى أيضا بنى آدم ..

رضا : ولكن هذا يزيد عقوبتك .. هذه جريمة
أخرى ..

رجب : لا يهم .. ستة شهور أو سنة زيادة في السجن
.. المهم أن أضر أنتى محترم من نظرك ..
لا بد أن أصفى حسابى الماضى ما دمت سأخرج
من السجن رجلا جديدا .. هل هذا يؤثر في
وعدك ؟ ..

رضا : بالعكس .. هذا يخفف مهمتى .. ربما
استخدمت تخفيف العقوبة عن الجريمتين
معا ..

رجب : ليس من الضروري أن اتعب فلسا .. أنا في
حاجة الى مدة في السجن ..

رضا : ماذا نمى ..

رجب : لاسى أريد أن اتعلم القراءة والكتابة .. هل
تستطيع أن توصيهم أن يعلمون قيادة اللورى
فى السجن ؟ ..

رضا : أى لورى ؟ ..

رجب : اللورى .. أى لورى .. طول عمرى أحلم
بأن أكون سائق لورى .. وبلى ليس من
الحصول على الرخصة قعد بى .. (يتنسم
وينظر الى بعيد ويعمل بيديه حركة قيادة
اللورى) طول عمرى ! .. طول عمرى ! ..
أحلم بالجلوس على المقعد العالى .. من مصر
الى الاسكندرية .. الى أسيوط .. الى
المصورة .. آه .. ودمياط ! .. وغيرها
.. وغيرها .. (بهز رأسه) لو لم تكن هذه
الرحمة العبدية .. أخيرا فكرت فى أن
أشتري لورى .. لكى أعمل عند نفسى دون أن
يكون هناك صاحب عمل يطالبنى برخصة ..
قالوا لى أن اللورى ثمنه ٢٠٠٠ جنيه .. قلت
أجمعهما بالسرقة .. كانت البداية هذه المحفظة
.. لم أنق الا جنيتين معا وجدته فيها ،
فذهبتا .. ورجع خالتي ليسمع لى بالنوم عنده
.. (يهز رأسه) وأنا أضور جوعا .. ولكنى لم
أمس مليها منها .. كنت أريد أن أجمع الألفى
جنيه .. عندما رأيت السييفة ذاب الحمية
بدا لى الأمل فى مبلغ محترم آخر .. ولكنى
وقعت .. لا يهم .. كنت سأتابع العمل بعد
الخروج من السجن ..

رضا : والآن ؟

رجب : لا .. (يهز رأسه) الآن لا .. أصبحت فى
دنيا أخرى .. صحيفة السوابق انتهت والحيد
لله .. أنتى أوقف الآن على نفس الأرض التى
يقب عليها الناس المحترمون .. ستأعلم
الكتابة ، وسأحصل على رخصة القيادة ..
اليس كذلك ؟

رضا : (يقيق من تفكير طويل) يسمح بيده على
وجهه) مؤكّد .. مؤكّد .. (لرجب) ادعها
مما وانتظرا عند حسيب افندى .. قل له يعد
اوراقه ليكتب محاضر التحقيق هنا .. اتعبت
هذا الرجل معى .. ولكن قل له ان الأمر لن
يستغرق طويلا ..

رجبته مكررا فيما سيعمل بعد ذلك - يصعد
زر الجرس الكهربائي المثبت في الحائط
حلمه .

خلفه (رجب يدخل) رجب .. أريد أن
نشتري لي سجاثر ..

رجب : (ماذا يده بعلبة سجاثر وهو يبتسم) ها هي ،
بمنت الفراش فاشتريها .. لاحظت أنك
أعطيت ما معك لهذا الرجل ..

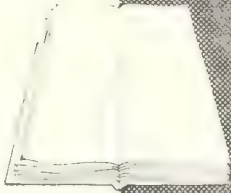
(يأخذها رصا ويشكره .. يشعل واحدة .
يخرج الأجيذة الصغيرة من جيبه ويبحث فيها
عن رقم تليفون . يبدأ في إدارة رقم التليفون .
رجب يقاطعه فيتوقف والساعة في يده ،
وينظر إليه) ولكن .. ما الذي جرى لذلك
الرجل ؟ هل جن ؟

رضا : لا .. لم يجن .. عاملناه كإنسان .. فكان
لا بد أن يعاملنا كإنسان .. (يخرج رجب
وهو يهز رأسه كأنه يحاول أن يفهم . رصا
يعود إلى طلب الرقم) السيد النائب العام من
فضلك .. قل له رضا عبد الرحمن وكيل
بيابة الوالي .. نعم .. نعم .. (لحظة
صمت) سيادة النائب العام ؟ أرجو ألا
تأخر في الرد على مسألة هامة جدا .. أجل ،
هامة جدا .. تتعلق بمصير رجل .. اليوم ؟
.. في مكتبك ؟ .. الساعة السادسة ؟ ..
شكرا .. شكرا ..
(في أثناء ذلك يهبط الستار في بطة ..)

رجب : الشاويش الآخر هنا .. انه يريد أن يصود
بالمتم إلى القسم .. لقد هلك من الجوع ..
رضا : (يخرج ورقة مالية من جيبه ويتناولها لرجب)
اشترى لانفسكم طعاما ولا تؤخذوني ..
اعتذر له يا شاويش رجب .. بعد ربع ساعة
سأباديكم للعمل المحضر .. (رجب وزكي
يخرجان . رضا يفكر طويلا ثم يأخذ الموسية
التي في يمينه ويفسر شيئا ، ثم يدور رقم
نميهون) .. دكتور صدقي اسماعيل من
فضلك .. سيادتك ؟ .. هنا بيابة الوالي
.. لا تؤخذني اذ أزعجتك في هذا الوقت ،
ولكن لدى خبر يسرك .. نعم وجدناها .. كم
كان فيها ؟ .. بل ٢٣٩ .. العفو .. ليس
لنا أي فضل .. الفضل للسارق .. نعم
للسارق ، هو أعادها إلينا متطوعا .. من تلقاء
نفسه .. بماذا تكافئه ؟ .. لا سيدي ، لا
خمس ولا ربع .. انه لا يريد شيئا .. غير
معقول ؟ .. لا ، معقول .. يريد أن يساعدني
في الحصول على عفو عنه .. مستحسن ..
شكرا ، هذا ما توقعته .. غريبة .. نعم .
مسألة غريبة جدا .. سأتأمل ..
أرجو .. أنا في انتظارك .. بعد الساعة
إلى مكانها . يجمع النقود ويضعها في المحفظه
ويضع المحفظه في الدولاب المصدى إلى
يساره . يعود إلى مكانه . يضع يده على



معركة الفن بالحديث



للتأقء الانجلىرى : سىقىن سىنءر
عوض رفاىص : صنع الله ابراهىم

ARCHIVE

وقء اءى الهجوم على الرومانسى الى نوءة فى الاسلوب والكنىك ، وانتشار فكة ان كابة الشعر هى عمل واعومءمء وليس فىها كطالة من الوءىء والوءهان ، ولكن التوارىساتعاروا وءة النظر اللابىة فى الفىال من الرومانسى ، ان ءوس وىئس والىوء وبائوء ىرىظون الوعى القئفى فى عملىة الكابة الوعى اللابى القزى ، فىستعمءون ماةة من الاحسءلام والشطءام والمصمىاء .. اءهم موصوءعون فى اءراكهم لما ىرىءون فوله وكىف بفولونه ، وءالبون فى اءراكهم لان كل ما ىقال ىجب اعاءة اخرءامه من افءق مراكز الفىال القردى واكءرها عزلة .

لكن من هم هؤلاء التوار ؟ وماذا بقصء سىنءر بفىءاره الفن الحءىء ؟

ىقول سىنءر ان الفن الحءىء هو ذلك الذى عكس فىه الفنءان اءراكه لوفاف ءسءىء لم ىطرأ من قىبل ، وىءلى هذا فى الاسلوب والشكل اكءر منه فى الوضوء واسءابءه بنظفون من اعءافءهم بان الطبىعة البشرىة ءء تغىرت أو انءلافة الفرد بىئنه ءء تغىرت الى الاء بفءل العلم ، وىءءمءل ءواسى الفنءان هذا التءىر الذى ىغىر بءوره كافة المءلاقات بىن الكءماء والخطوط التى شكلت القصىءة أو الروابىة أو اللوءة

وبعض هؤلاء ىءتقر فكة التءءم وىرى مءالء العلم كارةة على فىم الضءارة المءاصىة ، والبعض الاخر ىرى انه بءلا من ان بوضء الفن فى ءءمة التءءم ، فان اللءابىن ىجب ان ىءولوا

هذا هو اخر كءاب للماءء الانجلىزى سىمءن سىنءر بعءء رءءمته اللابىة التى ءءمل عءوان « عالم ءاىل عالم » . وىءتقر سىنءر هو وسىرءل كونولى وءائىر ان من اىرز العءاء الانجلىزى المعاصرىن .

وىءعرفى هذا الكءاب لفكة بارءة من تارىء الفن فى اوروءبا بىن عامى ١٩١٠ و ١٩٢٠ عندما اعءافءها رسائل ءوزا پلوءىء ، ولورنسى وءفاع البىوء عن روابىة اولىسى فى مءلة الءىبال ءوبىءائء وىءءهام لوىس المءالبىة ، وفصائل روءىرت ءرىءاف ، وءسءىء رىئشار اىلمان عن طءوح ءوسى لكءابىة عن البىاة العءىئة كلها .. لم بىاءاء السىرءالبىن والءاءىبن والمستقلبىن .. الخ وىسمى هذه الحركة بعركة الفن الحءىء .

والكءاب لىس ءرابة لهذه الحركة ، أو لءابءاءها المءءلفة وعوامل ظهورها ، وانما هو اقرب الى مءموءة من الفءاظر والاطبءاءات المءءلفة من عءء من الكءاب والرسامىن والكنسءاء والمساكلى الفنية فى ضوء تصوء ءاسى لعركة الفن الاورؤبى بىن العربىن .

والءءة الاؤل من الكءاب ىءءءل عن الفىال الحءىء ، وىقول سىنءر ان شىلى كان ىءتقر الشءراء مشرءمىن للبشرىة وانبىاء ، وائه لا بوءءء الءوم شاعر « ءءىء » بىءن بهذا الرأى رغم اننا نءءء عند لورنسى ورىلكه وءوسى اىلمان بان الفىال مركز لتففىىر الشءصىة الانسانبىة والاشكالى الاجءماءىة .

الكلماء إلى رؤيا جمالية حديثة قد تغير المظاهر الخارجية لحضارتنا كلها ، من خلال تأثير العمارة والباليه والموسيقى والنحت والتشعر في نفوس الناس .

ولكن هناك من الفنانين من أدرك أنه يواجه « موقفاً حديثاً » لم رفض اعتبار ذلك مشكلة خاصة بالفن .

ويسمى سيندر هذا الاتجاه بالفن « المصاصر » وأصغابه ينتهون إلى العالم الحديث ، ويمشون في اتجاههم ، ويعلمون القوى السريالية التي تتحرك خلالها ، وفيها في العلم والتقدم ، وليس معنى ذلك أنهم لا يتقدمون العالم الذي يعيشون أنفسهم فيه ، بل على العكس ، فالفنان من هؤلاء أميل إلى أن يكون ثوريا . لأن المجال الاجتماعي مجال صراع ، ولعكس لأدعائه وفيه سيأخذ جانب أحد أطراف هذا الصراع ، ولكن على الأساس الذي يحدده المجتمع ، أنه مناضل ، ولكن في عالم تفرقه النزاعات الحادة ، لا يمكن أن يكون لموقف معاصر يرى الحياة الحديثة ككل ، إما اللذان « الحديث » فهو يعيل إلى أن يرى الحياة ككل . « عندما يلتزم الكتاب » كما فعل البعض مثلا أثناء الثلاثينيات عندما أبدوا قضية العمال للفائضية التي بدت قضية الحرية والانسانية ، وكما فعل البعض اليوم عندما يمثلون مصالح الطبقة العاملة - فقامهم يسمون « معاصرين » .

إن الفنان « المعاصر » ملزم ، ولكنه أساسا يعبر القوى اليوم وفيه التي تكافح بعضها بعضا بنسب الأسلحة (السلطة والأيديولوجية والفلسفة والمثقة) ... أما الفنان الإصغابي فهو يعبر بشكل حاد المظهر المعاصر ولكنه لا يعبر فيه .. أرحاها كالمنا في الظواهر الجديدة يعضنا اليوم على حاله المعاصر ، ومن القوى التقليدية ، وفي نفس الوقت ليس هناك فائدة من محاولته العودة إلى الماضي بتجاهل المعاصر .

الفنان الحديث مرتبط بالمعاصر ويتقدمه طبقا عليه إدراكه للمعاصر ، إن الماضي والمعاصر يتصرفان سويا في أعماله عقلية مثل أوليس لجيمس جويس ، وجورجكا ليكاسو ، ففي أوليس محاولة لإدراك عالم الحياة المعاصرة في لحظة معينة ممكنة من ذلك بواسطة الملحمة الهوميرية بعد تفسيرها باصطلاحات المعاصر ، وبعمليته كسكية ، يترجم ليكاسو في لوحة جورجكا ، رعب القادة الجوية الحديثة إلى صورة خيالية من الأساطير اليونانية المأساوية تضمن نور التنصحية والسيف والشمعة .

وهكذا تبدو مواجهة الماضي بالمعاصر هذا أساسيا للفنان الحديث . وعند بداية الحركة كانوا يريدون أن يمسروا عن التجربة الكلية للحياة الحديثة .

إن التخلي عن مفهوم الكلية معناه فصل الجزء عن الكل . وهذا من خصائص المتكاملية والحركة الشائرة على المودرنيزم عند سيندر غير الفن الحديث الذي يتكلم عنه هنا . وهكذا عندما يقول الشاعر . والتفاد اليوم أنهم يرمون إلى التناقص وسلامة التمثل ، فعني ذلك أنهم قبلوا فكرة الكتابة داخل جزء صغير من الوقت الجزأ ، بدلا من محاولة فهم الوقت ككل في رؤيا واحدة تميز الكلية إلى الأجزاء البعثرة ولو يدركهها ككثرة كما في الأرض الخراب .

وليس حركات والفن الحديثين - وجميعها تنهى بالحروف المشهورة - إلا برامج لوسائل فنية تعبر عن هذا الموقف : مواجهة الماضي بالمستقبل ، ويسمى سيندر هذه البرامج إلى المجموعات الست التالية :

١- الدعوة إلى أدراك التجربة الحديثة من خلال فن جديد .. وأهم سمة للادراك هي البعث عن أسلوب في التعبير - أو لنة - يستجيب لشفة صوت المعاصرين والرؤيا المتغيرة لعالم الآلات والسرعة (جويس) ، الموت ، البان نرج في الموسيقى ، بيكاسو في الرحلة الزرقاء) .

٢- الدعوة إلى فن بعد المجتمع بألم ، ويسمى هذا تيار الشعار الثورية التي تبدو في برامج الناديين والتعبيريين والسيرياليين ، وكل مجموعة تدعى لها الثورية حقا ، وإن قوة الحياة التي تعكسها سوف تنضم إلى قوة الثورة الاجتماعية ، ومن هنا أمر السيرياليون بعد ذلك على أنهم شيوعيين ، وأنهم بمعهم كسيرياليين إلى الحزب الشيوعي (أراجون ، ترستان ، ترارا) ثم هاجموا السيريالية بعد ذلك بوصفها تيارا برجوازيا

٣- النمو إلى فن يمزج الماضي بالمعاصر ، ويعملها إلى رمز جديد لحياة داخلية مشتركة ، والهدف هنا على عكس عند النحوة السبعة ، بما ، فهو استخدام الفن لدرجة الحياض العارضة إلى لنة الحياة الداخلية ، وكانت هذه العملية هي مجال البحث الدوب عند ريكلة (الملائكة في صورة آلات) .

٤- الفن كيدل .. كافة حركات هذه المجموعة تحاول أن تكشف خلال الفن إلى أو تستخدم الفن لتكشف في قوى روحية أو حيوية إلى جديد يقيم النوازل إلى الحياة الداخلية في مواجهة مصفاهات المتماثل .. ويتحول الفن الذي يتنساؤل نفس والطلاقات الجنسية والجنون والمخدرات إلى مرحلة انعكس الممارسة الواقعية لهذه الحالات . وكان لورنس يعتبر كتبسه وسيلة يدفع بها الفاعز إلى حالة شعورية تطلق في داخله « القوى السوداء » .

٥- التشويه .. وهو عنصر أكثر وضوحا في الفن الرئي الحديث منه في الأدب (بيكاسو ، هنري مور ، فرانسيس بيكون) .. التولود الداخلي في الولي) .

٦- العلوم الثورية للتراث أي استخدام بعض الأعمال القديمة المتأخرة كما فعل بودلي في أزهار الشر .

ولمة فرار آخر بين أصحاب الفن « المعاصر » ، والفن « الحديث » ..

فالأوائل يستخدمون النثر الواقعي ، ويلجأ الآخرون إلى الصورة الشعرية ،

والوقت الشعرى يفهم الحقيقة بواسطة التسود والحدس ، فالوحي يتلقى بانطباعات البيئة ، ويعتوي في داخله على عالم آخر هو الحياة غير الواضحة : الطفولة والتاريخ الشخصي ، والنوم ، والحلم ، والأنا الذاتية التي تتحرك إلى الزمنة وأمد خارج الفردية ، وأبطال هذا الموقف هم هنري جيمس في مؤلفساته الأخيرة ، وجويس ، وفريچيا وولف ، وقد ساد موقفهم طوال ثلاثة عقود تميزت بانتقال حد من الشعر إلى الرواية .

في التسعينات ، حاول التصويريون تحويل الشعر إلى رسم أو نحت بالكلمة ، أرادوا أن يهبطوا الشعر من عرش المنقذات الخفية والطرق التقليدية في التفكير ، بالتركيز على إعادة إنتاج الصورة ، التي يولدها وقع الحياة الحديثة في ذهن الشاعر ، ولكن أكثرهم ذكاء سرعان ما أدرك أن الشعر لا يمكن أن يكون حديثاً تماماً وبديداً بالشكل الذي حدث للفنانون الأخرى لأن مادته هي الكلمات ، وهي قديمة واجتماعية ولا يمكن استخدامها بطرق جديدة إلا إلى درجة محدودة .. وقد حدثت محاولات لكتابة الشعر من أصوات خالية تماماً من معاني ثرية كما فعل الدادويون وكيرت شوينغر ، وتجد الرقعة في اختراع لفظة أدبية خاصة من الصور أو الرموز أو الأصوات منفصلة قدر الامكان عن الارتباطات الخارجية والمغالي الثرية ، لدى الرمزيين والمدرسين وبعض التبريس ، كما نجدها في قصائد جرودو شين التجريبية .

من الممكن أن نصنع رسماً ونحنا جديدين تماماً من مواد جديدة ، ولكن في الأدب لا يمكن أن نتجج محاولة كهذه إلا إذا فلتت فناً جديداً تماماً ، لأن الأدب لن مشروط بمادته .. لأن « ثورة الكلمة » - وهي الصيغة التي أطلقها السرياليون بمعنى أن سير الكلمات معاً ما يصبح شيئاً آخر - هي نسوة مستحيلة ، ومن الممكن نظرياً اكتشاف شكل جديد لكتب به - القصيدة ، ولكن الشكل جو مظهر واحد من مظاهر القصيدة ، وجدة الشكل قد يحدث أيضاً مظهر آخر بلبق المظاهر (مثل قواعد النحو) إلى أن يمكن تجنبها .

وحلول التمزج بولندا يجعلوا الشعر فرعاً من الرسم .. فالصورة الشعرية لبردم قد يكون لها معنى لا يمكن التعبير عنه في كلمات أو تفسيره .

ويطلق اسم جيمس جويس عادة هؤلاء التجريبين ، ولكن أهداف جويس كانت مختلفة عنهم ، رغم أنه في المدى الطويل كان يتجه إلى إيجاد لغة أدبية خاصة ، أن الفرق بين جويس وجيرودونشتين - التي كان يكره أن يربط عمله بها في بالذات - هو أنها كانت تنتج « أدبا غير لغوي » ، عكس جويس الذي أنتج لغة أدبية صعبة الفهم للغاية لأنها مشحونة بمبادئ مفاتيح صعبة الفهم . ففي روايته الأخيرة فورسات ساجا حاول أن يولف قصيدة جديدة من عدة لغات إنجليزية ، لمتزوج فيها اللغوي على مستويات مختلفة .. مما جعل الرواية مستعيلة القراءة ، متقدمة عن عصرها بعدة أجيال .. والواقع ، أن الراسمين هم أكثر الناس حرية في التجربة .

ومن السمات الأساسية للنن الحديث ، السخط على الحياة الحديثة والعين إلى الماضي ، أن الماضي عند البوت يمشي فيه ناس لهم جذور ، أما المظاهر فالتناس فيه أشباح ، رجال من قس ، بلا جذور .. ويعتقد سيستر أن العين إلى الماضي كان قوة قصمية وصحية في الأدب الحديث ، كما أنه اجتنب هؤلاء الفنانين إلى الغاشية ، فقد رأى فيها عزراً بلوندي برنامجاً لاستخدام وسائل حديثة تماماً في فرض نموذج الحياة قبل الصناعة ، على مجتمع القرن العشرين !

لقد شعر هؤلاء بأن الطريقة الواقعية في وصف الشخصيات نتيجة لبيئتها وعلاقتها الاجتماعية والأسرية وأنواع طموحها وأمنيتها لم تعد قادرة على أن تطلق الحقيقة الجوهرة للحياة الفردية . أن الفرار الواعي اليوم يترك أن لديه فيها تخلف عن تلك الموجودة في المجتمع الذي يعيش فيه .

وفي مواجهة هؤلاء يلف أنصار النثر الواقعي .. ويتر ، وبنت وجانزوري وس.ب. ستو وتجزلي اميس ، ونظهم هو مزلله .

ويستفيض سيستر هنا في عرض يعطي الماركس التي نشبت بين المجموعتين .. ومنها رد ويتر الشهير على هنري جيمس : الأدب عند كالرسم ، غاية ، أما عندى فهو كالصفاة ، وسيلة .

ثم يتناول سيستر قضية اتصال الأدب مع بيئته الأولى .. فقال أن أنصار النثر كانوا نماذج للكتاب الذين جاءوا من بيئات معينة ، ثم تحولوا إلى محترفين متخصصين في مساعدتهم بتحركون في وسط أدبي ، فصفاد ارتباطهم بالواقع . ولكن أنصار الصورة الشعرية يمثلون من ضمن آخر فاعتمادهم شكل كامل على « الحساسية » بجماعهم في النهاية محترق حساسية ، مما يؤثر أيضا على أدبهم للواقع .. أنها باختصار مشكلة الكتاب في ظروف الحياة الأدبية الحديثة التي تلغز ارتباطه بمادته القديمة الخاصة ، ويقول سيستر أن أكثر الفنانين جديداً يتسمكون برؤياهم الأصلية بصداقة ، وهكذا لم يكتب جويس أبداً عن مكان آخر غير دبلن طوطونه ، وفي نفس الوقت المصق برونيتة طوال فترة الغربة والعزلة .

كيف يتم التعبير عن الواقع الحديث ؟

عندما يقول الشاعر أو الروائي : أن أميتي هي أن أكتب عن واقع عصرى ، فلا نزال أنه يعنى ركبته أن يصور شخصيات وسلوكه وعواطف ومناظر وحسب ، ولكننا نعتقد أنه يرمي إلى شيء أبعد من هذا .. فإذا اخترنا مثلاً أن واقع اليوم هسسو السلطة ، فإن الفنان إذا لم يترك هذا الفتح الأساسي لمصرنا ، فمن تكون بين شخصياته ومشاعرهم والطبيعة التي يصنعها وبين الحقيقة أمة صلة ، وهكذا نجد روائياً مثل جالسورلي يقدم شخصيات من الطبقة المتوسطة ويبدو عيرون أن أن ليهم تارته ولكننا نرى أبطال فورسات ساجا (1) أبعد ما تكونون عن الحقيقة ولو وجد من يشبهونهم ، وعلى العكس ، فإن كاتيا مثل د. ه. لورنس الذي يبدو أحياناً في حوارة وفي الطريقة التي يلفرغها بفرطه الخاصة على شخصياته أبعد ما يكون عن الواقع ، لهو أقرب إلى الحقيقة من جالسورلي .

ونجد موقفاً مشابهاً في الرسم في حالة التشويه ..

ويقول سيستر أن هذا الموقف نشأ عما يسميه « بالحساسية المتعاصرة » . وهو يقر بأن واقع عصرنا صعب الاستيعاب ، وأن « الواقعية » ليست منهجاً ملائماً للتعبير عنه .

(1) يعتبر النائد الإنجليزي ، ريتشاردز رواية جالسورلي أطولها فورسات ساجا نموذجاً للرواية الحكمه الكلمة - المطلق .

ويقول سيندر أن الفترة الحديثة التي قدمت عدة روائع مثل مؤلفات هنري جيمس الأخيرة والأرض الغراب وأوليس ، لم تدل مع ذلك على أن المستقبل رهن بالخلق لا بالتفرد .

ويسهل سيندر في الفصل الأخير قليلا : إذا كانت الحركة الحديثة في الأدب على الأقل ، تبدو اليوم أثرا من آثار الماضي ، فلماذا تناقشها الآن ؟

السبب هو أنها تمثل تعديلا لازال فلما إلى الآن . هذا التعديل هو مواجهة تجربة الحياة في عالم جديد بلن يقوم على قبول الفصل بين هذا العالم وتراث الماضي .

ولكى يتم هذا ، كانت هناك ضرورة للكثير من الأساليب الفنية والابتكارات والأشكال ..

سبب واحد في رأي سيندر كاف لأن يجعل الحركة الحديثة قادرة على أن تمثل تعديلا حتى الآن . هو أن مبادئها تناولوا تجربة العالم الحديث كوحدة ، وحاولوا أن يخلقوا أعمالا تسر في تجربة الحاضر المتميز عن الماضي كله ، ككل .

ولكن هذه الإنجازات الحديثة المكمل في عدد من الأعمال ذات الأبعاد البطولية (جوريتكا ، الأرض الغراب ، أوليس ، مع كل ما حققته ، فلما لم تضع أساسا واحدا لأدب جديد ، فقد سارت في طرق كل لاند أو بعدت ارتداد عنه ، لأن الاستمرار فيه سيؤدي إلى مزيد من المجزأة لتجربة ، والغموض ، والافراق في الحروب النكال ، لا يمكن التقدم في هذا الاتجاه أبعد من جويس . ومع ذلك فإن الموجة الحديثة قد تركت فرقا جديدا ينتظر من يملؤه بأعمال مغلقة من نفس التسبيح ، نسج الأمل والياس في مواجهة التاريخ .

لقد بدأت الحركة الحديثة بمحاولة تكوين صورة للحاضر الحديث كله ، ويقول سيندر أن نتائجها ألبوا على الأدوات الجديدة التي يقدمها بها العصر والتي تتيح لهم ترجمة الحياة من حولهم وتفسير السلوك الإنساني . ويقصد بهذه الأدوات نظريات ماركس وفرويد (في شعر أوند) وعلوم الأساطير والتاريخ الطبيعي للأنسان (في شعر أليوت) . ويقول سيندر أن الأدب سرعان ماكد عن محاولة استخدام الأدوات الحديثة لتحليل صورة العالم ، وتحويل إلى (التحليل) لهم أدب الماضي . لقد أصبحت الحركة الخلافة حركة نقدية وبدأت تفتش من راسمائها الخاص : التراث ، ولم يمد الكتاب محدثين ، وإنما أصبحوا شعراء - نقاد ، ونقادا - شعراء ، ومعاصرين .

وتعود إلى ماثيو أرنولد أول محاولة في اتجاه تظليل النقد على الشعر . ففي مقالته الشهيرة « وظيفة الناقد في العصر الحاضر » يهاجم الاعتقاد الخاطئ بأن الخلق أرفع من النقد ، وقد يرد ذلك بطريقة طريفة حقا ، فقد قرر أولا أن « ملكة الناقد أدنى مرتبة من ملكة الخلق » ! ولكن ممارسة ملكة الخلق في إنتاج أعمال أدبية وفنية طليعة ، ليس ممكنا في كل المصور والفروق ، ولهذا فإن الجهد الذي قد يبذل في محاولة هذا الإنتاج ، قد يكون أكثر العاريا لو استخدم في الإعداد والتنمكين له « !!

هكذا فهم أرنولد « الناقد الشاعر » . ثم جاء اليوت فرد على أرنولد في مقال بعنوان « وظيفة الناقد » أيضا . واليوت يدين بالكثير لأفكار أرنولد عن ممكن الخطأ في عصرنا ، والفروق الوحيد بينهما أنه - أي اليوت - يرحب في كتابة الشعر ، وهو يقدم نموذجا جديدا ، هو الشاعر الناقد .

يقول اليوت أن ماثيو أرنولد يحتاج إلى إلهام كبير لإشبعه في عملية الخلق ذاتها : « إن النشاط النقدي يجد أهلي وأصدق لتحقيق له في نوع من الاتحاد بينه وبين الخلق في عمل الفنان »





المكتبة العربية

رؤية الضلال في الجانِب الآخر لحمود دياب من سلسلة الكتاب الحامى - العدد ٩١ - الدار القومية القاهرة



منها يتحدث أحد أفراد القصة - من وجهة نظره - عما عايشه من أحداث على نحو ما نجد في رواية الرجل الذى فقد الله الفتحى غاتم في أدنى العربى المعاصر ، وهو شكل جديد في أدبنا القصصى وإن كان كثير من قصاصى القرب قد سبقوا إليه على نحو ما نجد في رواية « الصبى والضف » لوكتر و « العرسه الروجات » لاندريه جيد . ورياضية الاسكندرية لعاديل وكثيرون غيرهم .

ومما يلاحظ في معظم هذه الروايات او التلاخيص ان يكون الراوية في أحدها محور العمل الروائى . بينما من سبيله او سلوه من المتحدثين شهود عليه أكثر مما هم شهود على أنفسهم نجد هذا على سبيل المثال في رواية « الرجل الذى فقد الله » حيث يقدم لنا الشهود أنفسهم قبل ان يقدم لنا يوسف عبد الحيد السويفى نفسه في الجزء الرابع والآخر من الرواية ، فنستمع إليه بعد ان عرفنا رأى الآخرين فيه . أما في قصة « الضلال في الجانِب الآخر » فإن مؤلفها يُلجأ إلى كسب هذا الترتيب اننا نستمع في القسم الاول - وهو أطول الاسام - إلى حكاية

ظلمت في أوائل هذا العام القصة الطويلة الاولى للاديب محمود دياب ، وقد سبق ان نشر مجموعة قصصية بعنوان خطاب من قبل ، كما فاز بجائزة التجميع الثلوى عن مسرحية لم تنشر بعد . وبذلك يكون الاستاذ محمود دياب قد جرب امكانياته الفنية في كل من المسرح والقصة القصيرة والقصة الطويلة .

ومما يسترعى النظر الاختلاف الواضح بين مجموعته القصصية وقصته الطويلة ، فهو اختلاف يعبر عن تطور سريع واضح في الفن القصصى لديه . فبينما تكاد تنتهى صفى الافاصيه الى النلق على تسميته بالادب الواقعى الذى يتناول مشكلات الطبقات الكادحة وما تضطرب به مشاعرهم في سبيل انتزاع للغة المعيش . نجد ان قصة الضلال في الجانِب الآخر تنأت عن هذا الفن تماما وتتناول ما يمكن تسميته بالادب الوجودى ، أو مشاكل الطبقة المثقفة وما تضطرب به افكارهم في سبيل التخلووقه ميتافيزيقى من الوجود بوجه عام ومن مشكلة الحرية بوجه خاص .

ولا تتميز هذه القصة الطويلة بذلك الموضوع فحسب ، بل شكلها القصصى أيضا ، فقد كتبت على شكل رباعية في كل جزء

جميل الذي يمكن اعتباره الشخصية الرئيسية في هذا العمل الأدبي ، لم نستمع بعد ذلك إلى القرب الناس إليه وهم يحكمون عليه . ولهذا الاختلاف في الترتيب اثره . فيوسف عبد الحميد السويدي لا يمكن ان يخطئنا ، بل هو لا يعجز ان يرضع نفسه كأنها يدرك انه سبق لنا ان تعرفنا عليه ممن اصعدت مطبخه بمطبخهم . فلا عجب له ان منهم ولا منا ، وهكذا تصبح روايته القرب إلى الاعتراف ، أما جعل فهو لا يقدم لنا نفسه على حقيقتها ، بل كما يريد ان نتخذه فيه ، كأننا لا يدري اننا سنجاء مباشرة ، بعد الانتهاء من الاستماع إلى القواله - إلى اصدافه وعشيقته لتعرف منهم الجوانب المكلفة لتلقيته . بل هو يعلن في ختام حياته « ان الحقيقة لا يقدر منها شيء أبداً لكل ما يقع يصدر عليه زائف . » فير حقياني . . . مجرد مستر ملون . . . يعتقد ذوى النظر المحدود والذائق الضيق (ص ٧٤) وهذه العنيدة استطاع أن يلتصق زلزاله بحيث اعترف أحدهم في النهاية بعد مقاومة شديدة - أن الضوء وحده لا يكفي لتعرف حقيقة الأشياء ما دامت الظلال تغلي الجانب الآخر (ص ١٠٧) وهكذا لم تكن حكايات مصطفى وروز وساميل التي تكون الاسماء الثلاثة التالية إلا بحثاً وراء الظلال في اجاب الآخرون حذقة جميل .

وجميل يقدم لنا نفسه في القسم الاول من القصة على انه طالب بكلية القانون وجد نفسه - يحكم انه انسان يعيش في مجتمع - مرتبطا بعشرات القيود - وحكاياته ليست إلا مضغولة الدائرية في التحذر من كل شيء أو التزام بحيث يمكن وصفه بالانتمى - فهو يعلن تحذره من احترام الوالدين والامانة والإصغاء إلى إيمانه بأنه ، حتى تباين موقفه عنيفا يحاول أن يتحذر من طفل نتج من علاقته بزوجته . تلك الحياة المضطربة الساذجة التي ألقاها الحياة في طريقه - ولكن كان على جميل أن يبدل مجيهاً من أجل أن يصبح لا متنبها فذلك كانت دور طبعها وظروف حياتها لا متنبية . لم تكن ترتبط باب أو أم ، فقد نشأت في احد الملاهي . وبالتالي لم تكن ترتبط بدين معين وإن كانوا قد علموا بالمسيحية في الملجأ ، وقد عبر جميل عن هذا الوضع بالقوله لها : انك احسن حالا مني . . . فانت لا تؤمنين بشيء . . . وهذا أسير بكثرة من أن تحاول أن تنتزع من نفوسنا شيئا دوننا بل أن تؤمن به « ص ٢٤ » - وهكذا كان جميل يجهل من أجل الوصول إلى ما عليه روز بالفصل وبدون ادنى مجهود من جانبها .

ووجود الطفل كرمز للمسئولية والارتباط تجاه المجتمع بشي . متعدد واضح لم محاولة التخلص منه احتفاظا بالآلة انتهاء طريقة ماؤفة في أعمال أدبية مشابهة للاصباح من موقف إيطاليها من مشكلة الحرية في هذا الوجود .

وهذا النوع من التحذر يختلف من نوع آخر منه مثله له في الشكل ولكنه مختلف منه في النوع . ففي رواية التي الانثوية لسبيل اندريس يتعلق بطبها العربي فربسيه النساء دراسته في باريس . وعندما يعود في إحدى الاجازات إلى وطنه يسلم منها خطاب تهنئه فيه أنها متصبح كما ، وهذا هو ثمره حبها ، وهي تنتظر منه إشارة عما ينبغي أن تفعل - لكتب إليها يتبرأ من مسئوليته هذه الثمرة مما أدى إلى يها إجهاش جنبها ولحق علاقته به . ولكن هذا التبرؤ لم يكن تعبيراً عن رغبته في الانتهاء ، لم يكن حسماً لتردد بين الزواج وعدم

الزواج بل كانت مشكلة البطل هو اختيار ما ينتمى إليه . هل يتزوج فرنسية تنتمي إلى دولة استعمرت وطنه أم يتزوج من وطنه ويسته وتقاينه ؟ هو الذي يرفض الارتباط بهذه الزوجة ولا يرفض الارتباط بالزوجة . وجه الاطلاق . وهو الذي نخلص من الطفل أكثر مما هو تحرر منه .

أما في رواية مثل « سن الرشد » لجان بول سارتر فإن الوقت يختلف . فالرواية تدور حول محاولة مايو التحذر من ثورة علاقته بصديقه مارسيل . ولكن التحذر من تلك الثورة لم يكن هو التحذر الوحيد الذي يشده مايو فحرته التي يشدها أبعد وأشمل من هذا . وينجح هسدا حين يحاول الحصول على أربعة الاف فرنك ليذهب للطبيب الذي عليه أن يجهي صديقه . فكانا لهما إلى شخص يستبدن منه المبلغ طلبة باتزام يريد هو أن يظل يمشي منه . أخوه جال يعلن انه حل استبداد لأن عارضه متره الاف فرنك بدلا من أربعة الاف إذا تعهد له بأن يثاق هذا المبلغ في سبيل زواجه وليس في سبيل تجهيز مارسيل . أما صديقه برونلي غسو العزب التوسيع فلا يعطيه الفرصة لأن يستبدن منه ، بل يطالبه بالانضمام إلى الحزب ، فيحتله له مايو ويتركه دون أن يطلب منه شيئا . أما صديقه دنال فقد اشترط عليه أن يسحق في اعتباره رغبة مارسيل نفسها لا يتصرف في هذا الموضوع من حبه وحده . وهكذا وجد الجميع من حوله يجبره على أن يتحلى . فافسر أن يسرق مظية الرشي لولا أن يرد إليها المال قبل بعد . ولكن مارسيل تلقى المال السروقي في وجهه وتزوج صديقه دنال ليتخطى بالطفل .

وفي ذلك يشهدنا بآثار بين شخصية مايو وشخصية جميل ، نجد في بطلان - في كل هذا - ملتزم باللايات معينة ومقدر لشيء ما من معنى المسئولية . فهو حريص على أن تجهي مارسيل وأن تجهي عنه طبيب ماهر ، فقد رفض - رغم شيق ذات يده - أن تتم العملية في يد امرأة مشبوهة تنفاسي مبغا إلى بكته وذلك خوفا على حياة مارسيل . وحتى حين سرق كان في نيته أن يرد المبلغ حين يستطيع . أما جميل فلا يعنيه من الامر كله سوى طرائفه . وهو يعبر من ذلك بقوله : إذا كانت هناك قوة في منظورة أوجدتنا . . . فلماذا أنها أوجدتنا لتتسل . . . لماذا تو تسليت أنا بعض الوقت (ص ٩) لهذا لم يحاول لحظة واحدة أن يعمل على إجهاش روز ولا على الزواج منها ، وحين وكنت ظلمته فيما بعد لم مرحت الطفلة لم يكثر أن تعشى أو تموت فاعتات .

وفي قصة القاهرة لعل الديب - وهي قصة قصيرة طويلة نشرت في ست اعداد ثمانية في مجلة صباح الخير - نجد ملامح مشابهة لبطها . وبالرغم من انه يتزوج عشيقته في النهاية إلا انه لا يصح بظنوره ما اقدم عليه إلا حين أدرك أنها حاصل ، فلا يجد وسيلة للتخلص من جنبها إلا بالتخلص منها فيقتلها ليقيم للمحاكمة . وهذه الطريقة العنيفة للتخلص من الكفلس تدل على انتماء وانتماء بما يطبقه عمله من أن لا يريد هو أن يلتزم به ، وهكذا نجد أن شخصية جميل قد تجاوزت في معيقتها لمبدأ عدم الانتماء كلاً من بطلي القاهرة وسن الرشد - حتى يمكن القول بأنها وصلت إلى نوع من الآلة انتهاء الإطلاق إذا جاز لنا القول .

سنتنقذ في النهاية احساسه بوجود الآخرين بسبب مواجهته الموت - فيعتقد ان يرى في يوم اعدامه كشفا من المتفرجين يستعملونه بصرخات الحشد حتى لا تنتقل عليه وحده - اما جميل فاننا تركه بلا ياقة لانه يواجه حكم الاعدام بعد .
يوسف الشاوي

ان جميل يظل اللال في الجانب الاخر القرب الى مرسو يظل القريب لانيير كامو ، فهو مثله لا يمه سوى الصاصر وكلاهما ملقى في وسط مجتمع قريب عليه ، ان كلا منهما خرج بنفسه من كل العادات وجميل ينظر في نفسه وفيما حوله نظرة فاسية وخبطته انه يعيش مبعثة من لا يزال ينز - في ان القريب



مسرحية الآله الكبير براون تأليف يوجين أونيل

ولتنتهي المسرحية بان تقبل مارجاريت قناع ديون - وهو كل ما رأت واحبت وعشقت وتقول له : « ستستلم تحت طيات قلبى » .

ان هذه الطامسة البالغة الایصال المسرحية ، بلا عن ان لبنين ما تمثله به هذه المسرحية من رموز وصراعات وبغسماهييم متباينة ، وما تفتتح به كلماتها من احاسيس والفعالات داعمة نازم للثام بها وتلقها قراءة النص الكامل نفسه . فعلا لا شك فيه ان هذه المسرحية تعتبر من اعقد ما كتب أونيل من مسرحيات واعصها فيها . وقد يساعدنا على فهم هذا النص الرائع للمعد ، وعلى التخلل في شخصياته ان نورد فقرات من الخطاب الذي ابدته أونيل الى رجال الصحافة في فبراير عام ١٩٢٦ ، إلى كتب عيسى المسرحية بعنوان شهر ، ونواد به ان نجعل يميني القديس الذي يصوف المسرحية . يقول أونيل في ختلقه :

كنت امل ان تثير الاسماء التي اخترتها لشخصياتي اشارة واضحة « الى ما قصدت » .. وهذا منجز قديم معترف به - اتبعه شيكسبير وجهاهير كثيرة من بعده ..

« ديون آنتوني - اوديبوليسوس (١) وسالت آنتوني (٢) - هو الابداع الالهي التقليل للحياة ، وهو يطغى حربا ازلية ضد الروح المسيحية المأسوسية المتكررة للحياة كما يبرلها القديس انطونيوس - انه يمثل ذلك الصراع الذي انتهى باكمه في ايامنا هذه الى فناء متبادل ، وهو يمثل احباط الالهجة البهيمية البهيمية حولها الى الحياة ، فتحول ذلك الابداع الى علم ثم غيرت للصلية شكله لحوته من «بان» الى اشيطان ، الى

(١) ديونيسوس : واحد من الاله الاولمبية .. مانع للكرم والفتية ، ولذا كانت عبادته تتم بطقوس حائلة بالسكر والمجون والعربة .. وكان يطلق عليه ايضا اسم باخوس - وقد صور اولا على شكل رجل ملتح ، ثم في فترة متأخرة ظهرت صورته على شكل شاب وسمي مخضت بشعر الشواء .

(٢) سالت آنتوني : هو القديس المصري انطربوس ٢٥١ - ٢٥٦ ، ولد لابوين مصريين مسيحيين ، ثم اتجه الى الزهد والتشفيق و ترك الدنيا وعاش في الصحراء خمسة عشر عاما واشهر بتقواه وزهد - وقد بنى صومعة بالقرب من ممفيس في عام ٣٠٥ . ويحتفل بعيده في السابع عشر من يناير .

كانت ليلة الثالث والعشرين من يناير عام ١٩٢٦ ، هي ليلة الافتتاح لمسرحية يوجين أونيل « الآله الكبير براون » على مسرح « جوينتشي فيلجج » بنيويورك .
وبذلك ظهرت مسرحية أونيل الجديدة الى الجمهور والنقاد ووفعت في مجال التجربة الحقيقية لاي عمل مسرحي وهو مجال الاحتكاك للعمل بجمهور المسرح .

ورغم عدم اقبال المتحيزين على تمويل هذه المسرحية بالذات من مسرحيات أونيل ، ورغم عدم حماس صديقه المنتج اوتوكا من للمسرحية ، فقد اصر أونيل على تنفيذها متحملا لمظالم تكاليف انتاجها من جيبه الخاص ، وغاربا عرسى الخاطف تصور باريثلا ذلك ان عرسى المسرحية لن يستمر اكثر من اسبوعين والبتت المسرحية وجودها ونفاتها سواء مع الجمهور او خلفه وعرض حماس أونيل واستمرت المسرحية عرسى حوالي عام كامل واحصاه الجميع بطولها من كل جانب .

اما المسرحية فتمعرض لعدة اشراك في شركة لاعمال الهندسة والبناء ، ولكل من الاسرائيليين ابن على طرف تليس مع الآخر ، فلؤلها مثالي ممن في مثاليته بينما الآخر مادي متطرف في ماديته ، ثم هناك الفتاة « مارجاريت » التي تعب « ديون آنتوني » ابن احدى الاسرائيليين ، بينما يعجبها « بيسلى براون » ابن الاسرة الأخرى . وديون يرتدى قناع شاب ماجن ولكن تحت هذا القناع وجه مغرر في الاحصاسية . ومارجاريت تعب صورة ديون خلال الفتاة . وهو قناع بان (١) اله الفراني والصيد عند الافريق .. ويقضى ديون آنتوني حياته منغمسا في طغائه وشغبا أهوايه . وهو لا يستطيع ان يواجه الناس الا بقتاعه فيما هذا القاعرة « سيبل » . وقرب نهاية المسرحية يموت ديون ويمنح بيلى براون قناعه لكي يستطيع الحياة مع زوجة مارجاريت التي يزاد جها للشخصية الركية الجديدة (براون/ ديون) وتلتقي بها اكثر من ثلثها بديون آنتوني . دون ان تدري ان الشخصية الجديدة هي ليراون مرتديا قناع ديون الذي تعصبه زوجها وقد تغيرت اخلاقه وتحول سلوكه الى نمط الفصل . وبعد ذلك يموت براون مقتولا برصاص الشرطة ،

(١) الآله بان : من آلهة الاسريق القدماء وهو يمثل اله القطن والراعي والنايات وما بها في حياة وحشية وهو راعي الرعاة واصيادون وقد صور بان في الاساطير اليونانية بجسم اسد وساتى عرة واصحابا كان يصور ايضا وله اذنا وغرنا صرة .

ميتوفوليس وهو يسفر من نفسه ليس إلى حي . «
« ومارجريت هي ماثيوت لسيلى « مارجريت « فاروت
الصدية « أنها الفتاة / المرأة الطالبة « برفيزيا البسيطة
الفاصلة « حين تتأذى كل شيء هذا الوسائل التي توصلها إلى
فايتيا النهائية « وهي المصالح إلى النوع «
« سيبل « Cybele تجسيد لسيلى (1) « الأرض الأم «
أى فهي عليها بالنزول ولكنها متوحد في عالم تسود قوانين
غير طبيعية « ولكن عازليهما هم ماثيوت وبهذا يكونون هم
انفسهم اول ضحايا ما استنوا من قوانين «

« براون أحد اصناف الالهة عديمي الرؤى ممن يوجدون في
اساطيرنا المادية الصدية « رجل ناجح « وهو يبنى حياته من
الخارج « أما في اصنافه فالغذاء وعدم الحيلة « أنه مغفلون
يفتقد للوهية الخلافة به لثلاث اجتماعية ظاهريه مسيئة « أنه
نجاح تالوى دفعه تيسر الرغبة في العية القوى المعيق والتقى به
جانبا حيث المياه الصلحة «

« اما دفاع بان الذي يراديه «ديون» وهو صبي فهو ليس
مجرد دفاع ضد العالم من الشايف الرسام الذي نصت الفئاع
فصيح « بل أنه أيضا جزء مكمل لشخصيته كدائن «
فقد ظل براون داليم الحصيد ديون على قدرته الخلافة
« تلك القدرة التي كان يفكر هو اليها « وحين يسرق فئاع
ديون .. بحسب انه اكتسب القوة ليحيا بها حياة الخلق
والإبداع « بينما هو في واقع الامر لم يسرق سوى تلك القدرة
الخلافية التي خلقت لتتبع نفسها من طريق الاحتياط الشامل .
لم يستهلكه شيطان الشك الساطر هذا « فهو يتفائل فيه «
ويمزقه ويبدله اللون الطيف « ويبنى من شكله حتى يجبره
على ارتداء فئاعه « ولهم « براون « ليؤاخذ به «
كله « كما يرتدى فئاع « ديون « ليؤاخذ به « زينة وأظفار
وهكذا لا يصير يلبى براون نفسه أمام أحد .

وهكذا يشاطر « ديون « طايه « والطايف هنا اثري ولما «
لديون كانت لديه الأم « سيبل « النهاية « ومن هذا
الطايه تولد روح « براون « من جديد « روح مسيئة مطربة
مثل روح « ديون « حين يموت مستجديا الإيمان « لم يجده
أخيرا في شكل سيبل «

وهكذا احتاجت مسرحية « الإله الكبير براون « مع بداية
عرضها إلى شرح مؤلفها لمفاهيم الفاضلة الكثيرة التي
ضمناها مسرحية « والتي لم تتلقى رغم ذلك شيئا من
النجاح التي أوليت به « وخاصة من نقاد المسرح إنقاذ مما
سنعرض له مؤخرا « ولكن أوينيل قابل عرض المسرحية بكافة
وجزء « وكان اعتقاده أن تنفيذ المسرحية لم يكن على أكمل
وجه « والتي اللوم على استعمال الألفه « وفرد أن هذه الألفه
أثارت الارتباك في نفوس المشاهدين وخاصة في الصفوف الأخيرة
من المسرح « ذلك لأن الألفه كانت شديدة التشبه بالوجوه
الخطيئة إلى حد كبير « وكان ينبغي أن تكون صفيف انجسم
التي صنعت به « وقد قلت مشكلة استعمال الألفه في المسرحية
تنشط فترة طويلة من الزمن « فبعد مرور حوالي عشرين على

(1) سيبل : آلهة الطبيعة والخصب والتماء عند الأتريق .
و قد انتشرت مبادئها في بلاد اليونان رغم أنها نشأت في كريت .
ويطلق عليها الأتريق أيضا أسم ديا Rhea أو الأم
اعظمى « فهي في اعتقادهم أصل الحياة وحامية كل كائن حي .

عرضها « نرى أوينيل يعلن أن الألفه التي استحدثت في عرض
المسرحية لم تكن متسابقة لمطليات النص « « « يمكن لديهم
الوقت والمال لإجراء التجارب حتى تأخذ الألفه شكلها
الصحيح قبل الإنتاج « وتلك هي القصة القديمة التي تمنع
حدوث أي شيء بالغ حقا في المسرح الأمريكي . « ويستمر
قائلة : « الواقع التي أردت من الألفه أن نجتاز حدودا مراما
الفاصلة التي تحدث بين القوى الكائنة وراء البشر « ولكن
الألفه بدلا من ذلك لم توح إلنا بالزدواج الشخصية السطحي
الريالي الخاص الذي يتعامل به الناس في علاقاتهم الشخصية
وهذا شيء لم أكن محتاجا أبدا لاستعمال الألفه للكشف
عنه . «

ولم يكن قوله هذا رفضا لفكرة استعمال الألفه على المسرح
بل كان دفاعا عنها « وانتفاضا من كفاءة الألفه التي صممت
للمسرحية في عرضها الأول . فحين نراه في عام ١٩٢٢ يعود في
مقال كتبه لجلة « الأمريكان سبكتانور « إلى
موضوع الألفه في مسرحية « الإله الكبير براون « فيقول :
« أن تصنع الألفه الآن لترمل إلى تجديده أقل للموضوع
الجديد في المسرحية « بدلا من المثني السطحي الذي أظهرته في
تنفيذها القديم القائل بأن الناس يرتدون ألفه أمام الناس
الأخرين وأن شخصياتهم لتتبع عليهم بما لاقتنم « .
ورغم هذا كله فقد كان ترحيب النقاد بالمسرحية بالغا حد
الفرحة « وكان استقبالهم لهذا العمل أشد حماسا مما استقبلوا
به مسرحياته السابقة « ومن بين الكثيرين الذين مضى
المسرحية الرائعة نافذ « التاييز « الأمريكية حينئذ البروكس
« كتبت في ذلك كثير منها قول :

« من الكونج إلى ما نجح مستر أوينيل في عمله في مسرحية
الإله الكبير براون . أكثر أهمية مما لم يوفق في عمله . وهو
لم يوضح قصده « ولكنه رغم ذلك وضع في متناول المشاهدين
للجمال أكثر روعة « وتنوعا للطبيعة أكثر دقة « وخصائصا لفعالية
للعاطفة أكثر مما نستطيع اكتشافه في أي مسرحية حديثة
واحدة .. «
كما كتب عنها « جوزيف ودركش « مجلة « ذي ليشن «
قول :

« لم يحدث في أي وقت من الأوقات التي اشتغل فيها مستر
أوينيل بالكتابة للمسرح أن قدم عملا أكثر قوة وفوقها «
ولم يحدث أبدا أن تتناول عاطفة شخصية بهذا
الافصاح « ولم يسبق أبدا من قبل يجعل اللغوي الترسية في
الانفعال تعبر الشكل الدرامي لمسرحية مثل هذا التسمير
الشامل .. ولو كان التأثير الذي يمتد فيها المسرحية أكثر
قوة منه وضوحا « وأكثر حدة منه نالقا « فليس هذا إلا نتيجة
للأية المدة التي تناولها المؤلف . فهو نفسه لصيق أشد
الانفعال بالانفعالات التي يتناولها لدرجة يصعب عليه فيها
أن يعوها إلى انفعالات موضوعية بحتة « ولذا ما تسيطر عليه
هذه الانفعالات سيطرة قدرته عليها . والاطلاعة أننا نفهم هنا
انفعالات صادقة متوقفة لمثل أحسن ما عرض في الآداب « ولكن
أحد لا يستطيع القول بأن هذه الانفعالات قد تم تجميعها
خلال فترة من العهدة النصي «

وهكذا فتح جوزيف كرتش بابا جديدا في ديك مسرحيته
« الإله الكبير براون « بمؤلفها ديكاً ذاتياً .. وانطلقا صورة

لأنك إن الصورة التي يقدمها أوينل عن والدته من أيقونة
فتاة مجنونة داخل دولاب ظلم ، قد أشتتت وتلأى بعبء من
سيرة أويجست سترايچر « سونايا الكتيج » ، فستبرمج
بمثل واحد من هؤلاء قسط من أعجاب أوينل في الفترة
المكرمة من حياته الأدبية . وسيرة « سونايا الكتيج » بطلتها
الاحدعة الغامضة أسماء « الويام » ، وهي تعيش داخل دولاب
مفلو وتتحدث إلى أسرته بعبء قصوت البقاء . وقد قد
أوينل لواحد من أصدقائه الأبريين قلب وفاة والدته مباشرة
كانت تعيش داخل غرفة قلعة كتيج على مفادتها - أكيبي
الواضع قريب الغلبة بعبء سترايچر .

وفي النهاية أود أن أقول أنه رغم ما ترحم علينا من إعصال
وبذل حتى الآن .. إلا هذا الكتاب للمرحي الكبير أشد
مغنى مرحلة هامة في تاريخ الفكر العربي بل وفي التمسح
الإنساني .. لم ترحم بعد أعماله التي لا مثل « رحلة التماسح
الطويلة » و « الفاصل الغريب » و « جميع أناء الله ثم
الجنة » وغيرها .. كما لم يلق حقا بذكر في تجميل مسرحياته
مسرحنا العربي بل تمثل له في مسرحية « زعمان الجاه
المرحى » طرفة متمثلة من حيث عرف القوم والبراءة

- 1 — Eugene O'Neill & The Tragic Tension
— Doris V. Folk 1958
- 2 — The Curse of the Misbegotten — Croswell
Bowen 1959
- 3 — O'Neil Arthur & Barbara Gelb 1962
- 4 — American Lit. in the Twentieth Century —
Heinrich Strummann 1951

نور الدين مصطفى

الأصيلة المتفاعلة في كل جملة من جعل حوار ، وصلى شخصوه
والناتاه وارتباطها بتجاهات النفس البثرية ، أشا ونحن في
انجائنا أي إبداع نهضة سرحية شاملة ، ينفي أن نضع
في الاعتبار أعمال أوريل وفيره من عاقلة المرح في العالم ،
لكن تكون هذه الأعمال علامات لنا على الطريق تسامعنا في
الوصول الى هدفنا المنشود من خلق نهضة سرحية حقيقية في
بلدنا .



محمد عبد العزيز - قصة شجرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر - مارس ١٩٦٤

أصيب خلالها كلب عطا الله بفضة في صدره ، ومن يومها اعتلت
صحته وأغمي من الطعام ولم يجد معه علاج ، وبدأ لصاحبه
يسأل من شقيقه ، وأصبح من الواضح أنه أصيب بالسرطان .
« يوم تعاون أحد عمته لتتميد الأمهات ، ودعوا من بعدهم
الحالة ، وعلام التلق ذلك اليوم ، وفي ظلمة الليل صدرت من
الكلب همهمة خافتة كأنها لحبيب ، وفي الصباح لم يكن كلب عطا الله
في مكانه . يسى في الميذاب اثر له على الإطلاق ، أحسب ولا أحد
يعرفه الا « ابن دهب » ، لقد أثار أ يتأوه لغيرة انس عاش فيها
وأحبها . . . شخية أن يلج الداء عليه ليصير واحدا من امهات
بسرور . . . لقد عاش حياته مدافعا عن القرية . وخرج يلقى مصرعه
صباحا عجميا (ص ١٧) .

« من قبل أن يوجد مثله في عالم الإنسان ، وليس في القصة
مما يدعو إلى الاعتدال على ذلك سوى ذلك التعارض بين حسنة
الصوره النبيلة المروءة التي حُسم بها الكاتب القصة وبين تصويره
للكلب في مستهلها على أنه « بلطجي » لا يدع أهل القرية يهرون
دون أن يمددوا له شيئا يؤكل (ص ١٤) . . . يستغل التذمير
والرائعين يتناقض منهم سرية المروء ، ثم هو يرحل على بعض
البيوت التي لا يحوي كلابا فيتناقض معها أصية تخضع ونسباين «
(ص ١٤ ١٥) .

ذلك أنك لا يمكن أن تتوقع مثل هذه النصيحة والمصرف
النبي من « بلطجي » ولو كان كلبا ، وتماثل البناءا على النصيحة
ومناقضه كان يفرض على الكاتب أن يتناقض عن جانب « اللطيفة »
في كلبه ليتحقق للقصة درجة أكبر من الاتساق الفني والمنطقي .
« قصة « سلاله كريمة » تدور في « باتسيون » صاحبته
سيدة يونانية عجوز تهتم بتربية عدد من الكلاب « اللولو »
الأصيل ، ولصوره تتابع الأجيال في تلك السلالة الكريمة ، والاماني
التي تحتلها كل منها في حجرة الراوي ، وكيف يتنازل الجيل
الأول عن الفضل مكان على الكرسي اللولو فيلذه من الجيل
الجديد ، حتى إذا دارت دورة الفلك ولبت جيل آخر جديد
تنزل له سابقه عن مكانه وهكذا . . . والقصة أقرب للصورة
التكيفية الشاملة منها للنصفة الفنية التي تتميز بالحرمة والدينامية
والصراع . . .

وملأها قصة « بوسكا » الكلبة الأصيلة المرفهة التي التحب
ابنة من كلب هال شعب « فرعان ما انفترقت عنها ، وآلمت

ظاهريتان لفتان النافذ لاولهه الأولى في المجموعة القصصية
« قصة شجرة » التي صدرت أخيرا للمخرج المسرحي محمد عبد
العزيز ، الأولى أنه مازال ملتوبا بعالم الريف الذي نشأ فيه ،
يستند على موضوعات قصصه وتجاربها من بيئته الريفية
الخصبة الفنية بالصور والتناقضات ، والأخرى أنه ينظر لعالم
الحيوان نظرة إنسانية مشفلة لا تفلو من عمق وقدره والصفوة على
التأمل والتجليل .

وتتشكل هاتان الظاهرتان على حدة ، أو مجتمعتين ، في
عشرة قصة من قصص المجموعة البالغ عددها سبع عشرة قصة
ثم تبرز ظاهرة ثالثية لا تكاد تفصلوها عنها واضحة ، وهي
تلك النظرة الأخلاقية الصارمة التي يهز في الكاتب موضوعاته
من خلالها ، فلا يكاد يترك مسبق دون أن يتناولها .
ولا يظن قصة من قصصه إلا بعد أن يصر في من الكائنات والظواهر
ويصير الكائنات والمخلوقات ويأخذ بأيديهم إلى بي الأمان ، مما يجعل
واضح للوعاء واستغلال الصبر في كل مناسباته .
وفي المجموعة بعد ذلك فتم إيجابية كثيرة وغراب مدهشة
مؤمنة بالقدرة الأفضل داعية إليه ، وفيها كذلك عدة نظرات فنية
أرجو أن أشير إلى أهم هذه وذلك خلال استعراض المسريع
لقصص المجموعة السبع عشرة .

قصص الحيوان في المجموعة لمكان « يستأثر الكلب بقصص
منها ، في حين تدور واحدة حول الحمام » وأخرى عن النمل ،
ونباتة من الغراف ، وهي جميعا قصص واقعية تعتمد على
اللاحقة الدقيقة لهذه الحيوانات ، ومحاولة إبراز الحكمة
والنيل في سلوكها ، فكان الكاتب ، وهو يتوجه بقصصه لعالم
الإنسان بطبيعة الحال ، يقول لنا هاكم عالم الحيوان ، وعالم
الكلاب مصفاة خاصة ، الذي تزودونه ولا تهابون به ، أنه هالم
متكامل يفيض بالمشاعر والنبل والقيم الرفيعة ، هلا تملنتم منه
قلبا !!

ففي قصة « كلب عطا الله » وهي من أنجح قصص المجموعة
واكثرها اقترابا من خصائص القصة القصيرة الحديثة ، تعرف
على كلب القرية القوي الأمين ، يحرسها من اللدباب والفسرياء
ويتناقض من أهلها أنوة — ككل الحراس — ما لذ وغلب من الأظمة
والعظام . . . وذات يوم الترقب من القرية كلب شرس مسعور ،
فانبرى له كلب عطا الله يورده على أعقابيه بعد معركة دامية ،

نحية مع بواب فقير وأخلصت له وأتخذت تجارته الصغيرة من
يدي النصوص .. إن الكاتب يظل هنا من بين السطور ليقول
أن الأصل لأهم ، وأن صاحب الأصل أوسع قد يكون أو لا يكون
من صاحب الأصل « القول » المرقى ١

وفي قصة « كلبان » وهي أنفج من سابقتها ، وأن لسم
ترنلج إلى مستوى « كلب عطا الله » على المؤلف - من طريق
الكلب الثاني - من شأن الحرية والكرامة ، ويرينا كيف أن كلبا
صغرا ضالا رفض الرقعة والظلم الأول فمترنا بالبرصودية
والأذى ، وفصل الجوع والحر من الحرية والكرامة ، وظل
يناضل لكي يتحرر من أسرته لتكون له الأرض جميعا .

وسعد قصة « جنازة حارة » بين قصص الكلاب في المجموعة
بغلبة النظرة الفلسفية الحزينة على جوعها ، فظلها الحقيقي
ليس الكلب وإنما الموت ، بحيث يستوى أن يكون المحتضر كلبا
أو أي حيوان آخر ، وأهم عناصره القصة ليس على قصة
الاحتضار نفسها ، وإنما موقف الناس منها ، وهي مواقف تعترف
بمناخية نمكس أحوال أصحابها وعوالمهم الداخلية أكثر ممسا
نصور حالة الكلب السكين المحتضر .

ولأهمية هذه القصة المختارة سوى غلبة التقديرية العلوية
على خاتمتها ، فبعد أن نجح الكلب المحتضر في جر نفسه الميت
وأخذ يرحل به وسط زحام الأحياء ، يقول الكاتب :

« قد يأتي اصطف لسانه وقد يلقى الإله سبحانه -
فهر يستطيع الغرام وسوف يكون هذا سبلا للأحرار والجهال
من أطمأن ، وإن كنت أرجو أن تلبس نصف الحياة إلى ...
له بأسر ما يكون ... (ص ٧٥) .

وقيل ذلك ظل المؤلف مأرقب من نصف صفحة يقترئ
المؤرخ معاول الاحتذاء إلى سبب اصحاب الكلب ، وهذا إذا
جردا خاتمة القصة من شاعريتها الحزينة المثلثة ، إلى سبيل
الطابع القالب عليها وأهم أسباب تولفها وتجانسها .

وتتضح هذه الشاعرية بصورة أوضح في قصة « العصفه
والبيضاء » ، في علاقة راوى القصة الطفل بريح الحمام الأخرج
لم في علاقة أنثى الحمام البيضاء الجميلة بهذا الفرخ نفسه ،
والتيها عليه في عزته ، ودفاعه المستعجب عنها ضد شمسرات
الأفراخ الأصحاء الطامعين في جمالها ، ولعل الشاعرية إلى نفسها
الأسرة في خاتمة القصة حين يصور الكاتب لمسات قليلة وفاه
الحمامه العذسة زوجها بعد وفاته وأعراسها من الطعام والشرب
حتى لحسن دليها الحبيب .

وفكرة الزمامة والسيدة التي عرستها الكاتبة في قصته
« كلب عطاالله » تذكرو بصورة أخرى في قصة « الضروف
الأخير » ، فظلها كيش قوي حاد القرون التمر على كل صمغيه
من كياش القطيع وغيره من طلمار الجهة ، وظل محتفظا بسيادته
« كلب عطا الله » في كيش جديد استطاع أن يهزمه
مرتين بعد صراع عنيف ، فانسحب البطل القديم بعد أن فقد
قواده إلى الأبد ، وأصبح عليه أن يواجه مصير بقية كيشات
القطيع فليباع مثلها في السوق . وهنا تتجلى مواهب الكاتب
المصغية وهو يصور لنا حساسة البطل المنهار وماترضى له من
الأم وهو يباع في السوق ويعاني من فقد كل أحسن بالتعز
بل ينحصر كذلك للأمل والتجاهل وأعراسي الشارين عنه بعد
أن هزل جسده وبرزت ظلمة « فتياح كل الخراف ليلة العيد
ويظل هو « الضروف الأخير » الذي لم يشتره أحد ، بعد أن
كان الأول في كل شيء .. فسبحان خبير الأحوال ، وسبحان من

ييده الحاق الفل والهوان بمن لم يعرف من قبل سوى التكب
والاختيال !!

وفي قصة « الباب الجديد » يبرز مرة أخرى عنصر الملاحظة
المدقة المتاملة ، فالكاتب يروى لنا تجربته مع سرب من النمل،
وضع في طريقه حفنة من السكر مرة ، و « ديورا » كبير الحجم
مرة أخرى ، ويرفبه وهو يتنقلها يهمة التعرف الكليل ، حتى إذا
سدت الخادم جحى النمل بصفته من معجون الأسمنت ، وأقبله
الكاتب معينا وهو ينتح نفسه بأيا جديدا في أقرب نقطة للباب
السابق ، هذا الصبر على ملاحظة عالم النمل عوالمه في تسجيل
المشاهدات ورصدها بطريقة قريبة من المنهج العلمي ، تمثل في
رأى أهم الخصائص الفنية للكاتب ، وهي التي جذبت بلاشك
إلى عالم الحيوان ، وولدت علاقته به فكانت هذه القصص التي
تتميز بها المجموعة .

ولعل هذه القصص بالذات هي التي دفعت بعض النقاد
إلى اعتبار المجموعة ضمن أدب الأطفال ، ودعوا مؤلفها إلى توجيه
قائه الفنية إلى الكتلة للأطفال ، ولأنك أن موضوعات هذه
القصص مما يهم الأطفال ويحبب اهتمامهم لها هو معروف من
نظائهم الشديدين بالحيوان ، وقد يكون في قدرة كاتبها بحسب
إهتمامه الوافح بعالم الحيوان أن يكتب قصصا ناجحة للأطفال
ولكن هذه القصص التي بين أيدينا ليست من أدب الأطفال لأن
النظره التالية عليها نظرة إنسانية نافذة تصل أحسانا إلى
مسوق النمل الفلسفي ، ومن هنا لا أنصو أن يستسيغ
الأطفال مثل هذه القصص ، والقيمة فيما يكتب للأطفال قصصا
ليس بمفوسعه ، وإنما بطبيعة النظرة التي يعالج من خلالها .
وهل هي بطرية ساذجة بسيطة تلائم مداركهم وعقلانياتهم أم تسو
عليها تقنيات إبداعية (تكرار ومعاركهم النافذة) على أن من
الأدب التيح « بالبيسكو الكبار والعصف على السواء » مثل
قصص « كلبه ودمنة » و « كليات » ل « لافونين » والقاصي الهانز
كرستيان أندرسن » ، كل فاني يجد فيها حاجته إلى التمسك
والسليبة ويستوعب منها كل قدر طاقته ، ولاستطيع أن قرر أن
كانت قصص محمد عبد العزيز من هذا النوع أم لا فذلك أمر يقرر
الزمن والانشات التجريبية ، كل ما أستطيع أن أقره أنها قصص
موجهة للكتاب رغم موضوعها الغريب من موضوعات قدم
الأطفال ، ولذلك فمن المؤكد أن يستسيغها الكبار ويستمتعوا بها
أما الصغار فاني أشك في قدرتهم على استيعابها ، أو على أقل
تقدير في استيعاب كل أبعادها .

هذا الشف الوافح بالحيوان والاهتمام الشديد بعائلة
لأنك أثر من آثار نشأة الكاتب في الريف والتصال وجسدانه
بفرته وذكريات طفولته ، وقد وضع ذلك بصفة خاصة في القصص
« كلب عطا الله » ، « الحمام البيضاء » ، « الضروف الأخير »
كما يتضح كذلك في أربع قصص أخرى وهي « قصة شجرة »
و « مرزوق » ، « الجانوسة » ، « فريق التهدد » .
والقصة الأولى تؤكد سابق أن لاحظناه من صبر الكاتب
على الملاحظة المثقة لعالم الحيوان ، وإن اتجه هنا بملاحظته
لعالم النبات ، كما تؤكد حرصه الشديد على استخلاص العلة
والدروس الأخلاقية فيما يلحظه من معارف الحياة ويستجسد
أطواره ، فهو يروى لنا تاريخ شجرة « دق الباشا » التي نبت
في المسافة بين منزل الطنلين أحمد وحسين ، وكيف قطعت ووزعت
أخشابها بالتصاوي بين الأسرتين ، ثم قرست شجرة صغيره فكانها

1. *Phragmites* (Common Reed)

حيثما تتمثل في وصف دقائق المرض وآثاره ، ثم هي تلك اللغة المتفائلة التي ختم بها القصة ريلم الأم المرض ، ولكنها نزل مع ذلك أقرب للصورة الأدبية منها للعمل القصصي التكاملي الموفيات ..

لقد خلفت معاركنا الوطنية المديدة ، وبخاصة الصدهوان الثلاثي عام ١٩٥٦ ، آثارها الواضحة في إنتاجنا الأدبي ، فالتكاد نخلو مجموعة قصصية من قصة أو أكثر تصور هذه المصادرة وأعمال الأدباء بها ، ومن الطبيعي أن تقلب على هذه القصص ، وقد كتب معظمها أثناء الحركة ، نغمة خطافية شديدة التهمس ، وهذه اللغة طريعية ومقبولة ، بل مطبوعة أثناء الحركة ، حتى سحب الحاجة الجماهير ، وتبرير من مشاعر الفنان ، ولستنا حتى نرا أمثال هذه القصص بعد انقضاء الحركة والوقوف ونقطة معايينا النقدية ، فل أن نجدها مستجيبة لمطالب الفن مثل استجابتها لحاجات الحركة المأجلة ، وأن ظلت مع ذلك محتفلة بعصها التاريخية والتسجيكية ، لهذه المرحلة الهامة من تاريخنا .. ومن هذا القبيل قصة « الحركة » في المجموعة التي نتحدث عنها ..

ويعد ، فهذا كاتب خبرته بالأشكال الفنية قليلة ، وأفكاره الفكرية محدودة ، وقدرته على التعبير الأدبي الجميل أقل من المادرة ، ومع ذلك فقد استطاع أن يقدم لنا عمدا غير قليل من القصص الجيد المتعمق ، وتفسير ذلك أنه لم يتعلم من صديق نفسه ، ولم يحكمها على ميادين وبيئات لم يغيرها ، بل اكتفى بأن يسجل ببساطة ويسر وبعد عن التكلف انكسارات الحياة المحيطة به على نفسه ، فكانت هذه المجموعة الجيدة المبشرة .

فؤاد دوارنة

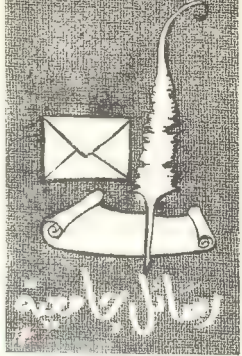
وسار بها مزهوا ، والتفت عيونهما فاحتل توازن الرجل المسكين ووقف منه بطيخة على الأرض وتغطيت فتركها وسار حزينا في حين ، امتدت يد البائع التجول الى قطع البطيخة وأخذ يشغ معلق بها من رباب ويأكل وتد شامب في ملائمة ابتسامته مريسة .. (ص ٩٨)

أما قصة معاصرة بمعنى الكلمة تعرض لتراحم المستهلكين على بعض السلع ، وتدخل الحكومة لتنظيم توزيعها ، ثم جشع بعض الأفراد وحرصهم على الفوز بأكثر من نصيبهم ولو حرموا غيرهم من نصيبهم ، هؤلاء الحرومون ليسوا فقط من يمكنون نعم السلامة ولا يستطيعون الحصول عليها ، وإنما أكثر منهم من لا يمكنون لأن السلعة أصلا كلها البائع التجول الفقير ، والكاتب كعادته ، في معظم قصصه - لا يترك الطامع الجشع دون عقاب ، بل يحرمه من إحدى بطيخاته ليأكل البائع المسكين فمدا منها ولو ملونا بالقراب .

على أن هذه المعاصرة تتمثل أكثر في قصة « الموكب الحزين » التي تعرض في صورة فنية مبتكرة طبيعة التحول العكسي الذي بدأ يأخذ طريقه إلى حياتنا ، فبدأ بصراع بين بائع الكبروسين المجدول المعجوز ومساعد الشاب الذي استقل بتجارته ، وبدأ بنافس معلمه في منطقته ، ثم كيف فقد هذا الصراع معناه مع انتشار أجهزة البوناباز ، وننتهي القصة وقد خلع البائع الشاب للتقنيات المتطورة فترك مهنته ليعمل موزعا لأناس البوناباز ، في حين ظل البائع المعجوز محتفلا بجوارحه البائز . أمام زحف التقدم والتطور .

وتعرض قصة « الفلوترا » لجريده شخصيه المزيل يد أعلن فيها صراحة من منهته الأصلية كطبيب مسرحي ، « كسل





تقدمها:

نجاة شاهين

وأشار إلى ما لهم بقراء الشرق ، وكيف كانوا يعتمدون المشاق في حمل الرحلة من أجل العلم .

واشتمل القسم الأول كذلك على حديث عن اللغة العربية في الأندلس وما كان لها من مكانة أرفقت رجال الدين المسيحي على ترجمة التوراة إلى اللغة العربية ، لا من أجل الدعاية ، ولكن من أجل أن يفهموا دينهم من كتبهم باللغة التي أجسوها وانعرفوا إليها بكل مشاعرهم ، وأشار إلى لغة التخاطب في الأندلس بعد الفتح الإسلامي ، ثم لغة الكتابة والتعليم ، وتحدث عن القبائل الأندلسيين على دعائم اللغة العربية الرئيسية ، وهي كتاب الله وستة رسوله ، وكتب المذاهب الفقهية التي امتلكت اليهم ، وكلام العرب شعره ونثره .

ثم قدم لتلخيص عن الدراسات النحوية بالإيماء إلى سبب وضع النحو ، ووضح حاجة الأندلسيين إليه ، وعرف ما كان للنحاة الأندلسيين من براعة في الأدب والبيان ، واتقان للتعليم والتدريس ، وقدرته على تحقيق العدالة إذا ولي أحدهم القضاء .

واختتم المصديت في القسم الأول بذلك ما كان للحاجة الأندلسيين من نشاط علمي على وجه العموم ثم بالجهد المطبق التي تلقوا بها كتب النحو الشرقية في بلادهم ، وتخير من هذه الكتب ثلاثة : كتاب الكسائي لأنه أول ما نقل إلى هذه البلاد ، ولأن تافله جودي ابن عثمان النحوي أول من ألف في علم النحو هناك . أما كتاب سيبويه فقد فويز باهتمام ، وأثر فيه تأثيرا واسعا . وكتاب الجمل للزجاجي كان له عندهم

الاتجاهات النحوية في الأندلس وآرها في تطور النحو

في كلية دار العلوم توفقت الرسالة القديمة عن السيد أمين علي السيد للحصول على درجة الدكتوراه في النحو . موضوع الرسالة هو « الاتجاهات النحوية في الأندلس ، وآرها في تطور النحو » بإشراف الأستاذ عبد السلام هارون رئيس قسم النحو بكلية دار العلوم . وقد قصد الباحث ببحثه إلى إلقاء الضوء على الدراسات النحوية في تلك البلاد ، في ذلك التاريخ البعيد ، والتعريف بجمهرة الأعلام من النحاة الذين عسرفهم التاريخ هناك ، وإلى بيان سمات كل منهم ، وبين ما كان لهم من فضل في تطوير النحو وتطويره ، كما قصد إلى لفت الأنظار إلى مؤلفات هؤلاء العلماء ، فهذه مخطوطات لهم كانت مجهولة الترفيم ، فقام بوضع الأرقام على صفحاتها ، مما يرجع إليها لم تستخدم من قبل كمرجع علمي ، وهناك مصورات باليكروفايم ، يجد الباحث كل العناء في الإطلاع عليها والانتفاع بهما في البحث .

أقام البحث على قسمين وخاتمة ، اشتمل القسم الأول على تقديم بأريضي ، بين فيه ما وصلت إليه أساليب من سيئوه حال قبل الفتح الإسلامي ، ثم ما شهدته من نهضة وتقدم وأرتقاء على أيدي الحكام المسلمين طوال القرون التي قضاها المسلمون هناك ، كما اشتمل على تعريف بالحالة الثقافية في بلاد الأندلس . ونوه بما كان من القبائل أهل هذه البلاد على الانتراف من معين الثقافة العربية الطيب من أسلم منهم ، ومن بقى على دينه ، كما وضح خصائص العلماء في هذه البلاد .

أعلى مكانة ، وقد وصف إلى يد الباحث بعض ترويحهم ونفعهم لهذا الكتاب .

وفي بداية القسم الثاني من البحث أيجز ليبيان المقاييس النحوية ، وإشارة إلى الجهود التي سبقت إليها في دراستها ، كمدرسة البصرة والكوفة ، وأختار البغداديين . ثم قسم هذه الحكم الإسلامي في هذه البلاد إلى ثلاثة عصور بالتسوية للدراسات النحوية .

عصر الجيعم والتكوين ومدته العرون الأربعة الأولى للحكم الإسلامي حتى نهاية القرن الخامس الهجري . وقد ميزت هذه الفترة نشاط عظيم في مجال الدراسات النحوية ، وكان للعلوم مؤلفات في علم النحو ، وقد سطر عليهم العلم وسادهم الرغبة في التحصيل والزيادة في العلوم وكانت أنظارهم موجهة دائماً نحو بلاد الشرق الإسلامية ، باخذون من معارفها وبما كانوا أو يشرحون لهم . وأول ما وصل من مؤلفاتهم النحوية في هذا العصر كتاب الواضع في علم العربية للزبيدي صاحب طبقات النحويين والقفوس ، الذي يعتبر بحق طالع السبيل لهذه الدراسات اللغوية في علم النحو . ومنها أيضاً شرح الجمل « للحسين بن العرب » وقد غرض هذين الكاتبين غرضاً سريعاً ، بين فيه اتجاه المؤلف ومذهبه في دراسة النحو هناك وشرح شواهد سيويه التي نهضت النسخة المطبوعة من الكتاب في عصر باسم « مصحح من الذهب » وهو للثام النشوري ، وقد برز في هذا العصر من أعلام النحاة غير هؤلاء ابن خنوية ، وأحمد بن إبان ، وابن سيده .

وجعل الباحث عصر الذهبي للنحو الإسلامي يخرج من الزمان ، مما أقرمان الأساسي والخاص ، والفرق بين هذين الفرعين في الأدبي دراسة النحو في أحلى مفاصلها ولم يبال الإنتاج العلمي المتطور في هذه المجالات للاحوال السياسية ، بل سادت شؤون التعليم وبخاصة علوم العربية قديماً ، وظفر في هذين الفرعين ثمة أعلام ، يستحق كل منهم أن يشهد ببحث مستقل ، وقد فهم الدارس حديثه على عكس من هؤلاء ، وهم الذين وصلت إلينا بعض مؤلفاتهم ، أو اشتبهوا أمرهم في كتب النحو . ومنهم ابن السيد ، ابن الفاروة ، ابن خروف ، الصلوات تشرح الكتاب ، الجزولي وشرح مقبضه ، ابن عصور .

وبدا ناسي عبيدالله معتمد بن السيد الطيغوسي ، وبين أنه كان صاحب حلقة أجمع حوله طلاب العلم ، وألف عشرة كتب ، وصل إلينا منها كتاب الانشباب والتلذذات ، والمسائل ، وكتاب اصلاح الخلل الواقع في الجمل لابي القاسم الزجاجي ، وكتاب الخلل في شرح آيات الجمل ، وغرض بعض مسائل كل من هذين الكتاتين مما عاون على اظهار شخصية ابن السيد الذي تبتت له الإمامة . وقد كان من عليه القوم ومن جلساء المحاكم والإمراد فوق ما كان له من رسوخ القدم في العلم .

وجاء من بعده ابن الفاروة الذي كانت له شهرة ومذهب ، وإن قل أتباعه وكثر معارضوه ، وكانت له قدرة فائقة على اجتذاب طلاب النحو إليه . وقد غرض بعض ألقائه الشاذة واكتفى يرد العلماء السابقين عليه في أكثرها ، وهو لا يعم العامل وزناً ، مما جعل الباحث يرجع إليه سبق ابن مضاء في

فكرته . وقال أن كتاب الرنشح في النحو لابن الفاروة موجود في المغرب ولم يمكن من الحصول عليه .

وعندما عرض لذلك ابن مضاء وتوربه على النحو المتشرفين من هذه النشورة قد ولدت متبسة . إذ لم يسمع بها كثير من معاصريه ، وكل ما عرف اللارنخ عنها أن ابن خروف قد رد عليه بكتاب سماه « تنزيه أمة النحو عيباً سبب اليهم من انقطاع السهو » وخلف كتب النحو التي ألقت من بعد ابن مضاء من ذكره ومناقشة آرائه ، فقلت توره في سيات عيني حتى نشر كتابه « الرد على النشاة » التي أتيت أن ابن مضاء لم يكن مسرفاً للدراسات النحوية ، كما لم يكن أصيلاً دوماً إليه ، وقد عجز عن التصدر والإمامة في دراسة العربية .

وفي حديثه عن ابن خروف قرر أنه لم يجده لفيلاً لهذه الشهرة ، وبين أنه لا يكاد يظفر من ذكره كتاب من كتب النحو التي جابت من بعده ، وإن أرادته إلى كتب في النحو لها إفضل في التوسعة على الدارسين ، وأنه صاحب تلك السنة العسنة من الاستشهاد بالهديت على أبواب قواعد اللغة ، وهذه السنة كانت مثار اعتراضه من ابن الصالح كما كانت مثار هداية بيده لابن مالك . وابن خروف إلى جانب هذا يتسلق الفلاس ويشيد بجهود من سبقه من العلماء ويجد في بحث المسائل ونعصها ، ويطول ويترك ، وقد ظفر هذه إخصائص كلها في المتحرف بكاتب الذي شرح فيه كتاب سيويه السمي « نقيح الألياب بشرح غوامض الكتاب » وقد أحسن ابن خروف بهذا الكتاب إلى علم النحو كل الإحسان ، فقد أجاد الشرح وأدع في غرض أبواب سيويه واتصر له على مغالغته وبخاصة البرهان بطلانه من أي دخل عليه . وقد كره ابن خنوية الإحجاج في القصة لما كره إليه من الفاس .

وفي حديثه عن « الصلوات » شارح الكتاب بين ما اعتنسه عليه في شرحه ، وما أبرزه من الأراء ، وإعجابه بابن عصفور ومنه ما أفاضل ، وقد أفاض شرحه للكتاب على معرفة العلمية المتفردة التي ضرب لها الكثير من الأمثلة ، وعقدته العلاقة على تحقيق النص ، والحرص على سلامة الإشهاد وبراعته في التعليلات عندما يرد على المخالفين ، وفي توثيقه الرأي السائد لتعليل الأدلبي ودفاعه عنه .

وأما أبو علي الشنوبين ، فقد كان على حد قول السابقين إماماً في العربية غير مدافع وقاراً أنه تصدر في بلاده وإن سبى سنة من الزمان تشهد له بذلك ، وقد دفع عن « الشنوبين » انتقاص النطق له ولؤلؤه بواقتر من يجب عليه من لغة في التعليم خطاباً للناس على قدر ادراكهم ، وعرف بشيخه ولأفاده ووقف عند اثنين من تلميذيه وصف إلينا بعض مؤلفاتهم هما أبو الحسن بن الصالح وكتابه « شرح الجمل » وقد عاب بن الصالح على الكوفيين أنهم يقيسون على كل ماورد وإن حالف القاتون ، والثاني « أحمد بن يوسف الليلي صاحب » « وشي الخلل في شرح آيات الجمل » وقد ظهر في هذا الكتاب فترة صاحبه على خدمة الشواهد بما بجلى جوانبها المختلفة ، فجمع بين علوم النحو والصرف واللغة والآداب والتاريخ مما يجعله عظيم الجديوى ، أما مؤلفات الشنوبين التي وصف إلينا وولنت نسبها إليه فهي « السوطة على المقدمة الجزولية » وشرحان لهذه المقدمة سمي أحدهما بالشرح الصغير والثاني بالشرح الكبير .

أصبح مرجعا لا غنى للمكتبة العربية عنه . ولكنه أخذ عليه بعض الهفوات مثل في ص ٢ سفر «هـ» قال الباحث « يتخلطون في سلك واحد » ولم يجد الأسلا عطية في كتب النحو انخرط أبدا ولهاذا يجب الانتفاع عنها .



وفي ص ٩ ذكر « استسافوا » وصحتها « اسافوا » .
وفي ص ١٠ السطر الرابع ذكر « ينشبطون فيه » وصحتها ينبطون فيه .

وفي ص ١٤ السطر ١٩٧ ذكر « الأربعة المواضع » والاصح المواضع الأربعة .

وفي ص ١٨ السطر ١٨ ذكر « خاتمة فتوحاته » وصحتها « فتوحه » .

وفي ص ٢٦٧ السطر الرابع : « إذا أعنا النظر » صحتها « أعنا في النظر » .

وفي ص ٥٠٥ مدرسة ابن مالك « قلت الوحيدة في اللغة » صحتها « الوحيدة » .

وتلاه الاستاذ علي السبائي ، فشكره الأستاذ الصوالحي في شكر الأستاذ عبد السلام هارون والباحث على هذا الجهد الكبير ، ولكنه أخذ على الباحث أيضا بعض الهفوات مثل :

في ص ٢١ روى بينا للحارث ابن خالد قال فيه :

« فظنعت أني سأبصر رجلا » وصحتها « الظنم أن معابكم » وهي تليق في لفظ « أني » شبيب بها الحارث ولما مات زوجها تزوجها .

وفي ص ٢٧ ذكر عن أبي الفرج الإصهاني أنه كان في بني أمية ولم تكن الإصهاني يوما في بني أمية بل في العصر العباسي .

وفي ص ١٧٧ جعل الباحث الحروف العاطفة خمسة ونسقط ذلك وهذا غير صحيح .

وفي ص ٢٢٦ ذكر أن « فواعل » وضعها لمذكر لا تكون إلا في الشعر أي للمفردة ، والصحيح أنها في الشعر والنثر أيضا مثل « أولاف » جمع تأليف .

ثم قال للباحث أنك ذكرت أن لمالك رسالة بها « أ. شاعدا على أبواب « فلا » ونحن نرجو أن ندلنا على هذه الرسالة . وقد رد عليه الباحث بقوله أنها موجودة في « نفع الطيب » ومنها .

وأخيرا نعتت الأستاذ عبد السلام هارون فصيح معه بعض الأخطاء مثل قوله « ابن أبي الحسن ابن لجيه » صحتها :

« ابن أبي الحسن نجيه » ولكنه شكره على الفهرس المصنفة التي قام بها وهو يرجوه فصل فهرس الأشعار عن الفهرس العام كما أنه لم يربط القوافي على الحركات وكان يجب ذلك ، وذكر صدر البيت وكان يكفي ذكر القافية فقط .

وقد نال الباحث « السيد أمين على السيد » على رسائله درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى .

وكان عماد الحديث عن ابن موسى الجوزولي الذي يعتبر أستاذا للشواوين وابن مصطفى صاحب الألفية المعروفة - عن مقدمته المسماة بالقانون في النحو ، وهي كتاب موزج من كتب النحو جمع كثيرا من قواعد دون استشهاده أو توثيقه ووضح الصلة بينها وبين أصول ابن السراج ، وبينها وبين جمل (الرجاء) ، ثم بينها وبين كتاب الواضع للزبيدي . وهناك شرح للجوزولي ألفه « علم الدين قاسم بن أحمد اللوزلي شرح المصل » وهو للباحث من دراسته أمام صاحبه وسعة اطلاعه ، إذ قد بين الصلة القوية بين الجوزولية والجمل .

لم كان ابن عسكور خاتم النخبة الأندلسيين في العصر الذهبي للنحو هناك ، وقد عرف به وبما وصل إلينا من كتبه ، وبين أن كتابه « القرب » ومثل القرب يعتبران كتابا واحدا يجب أن يجمع التحقيق بينهما ، وأن يدمج الكتاب الثاني في الأول منهما مع التمييز المطلق للأمانة العلمية .



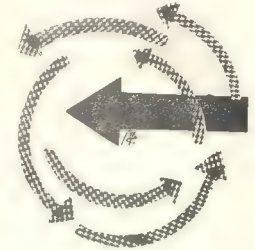
وفي حديثه عن شروح الجمل له تبه إلى وجود نسخة من هذه الشروح قد وضع عليها عنوان « القرب » خطأ وتوصل رقم « ٥٩٤ » بدار الكتب بالقاهرة ، ومع كثرة التقلون عن هذه الشروح لم يستطع التمييز بينها . وقد عرف كذلك بكتابه « المفتح » ويشرح الإيضاح ، وكتاب الفرائد ، وفرد بعد هذا كله أن شخصية ابن عسكور الشخصية تسع لأكثر من باحث وبكيفية قول ابن سعيد عنه « وأليه انتهت علوم النحو » .

وقد قصر الحديث في عصر التشبث والنثر على بعض الأعلام الذين كان لهم فضل على الدراسات النحوية ، ثم دسب الإمام أبا حيسان أمير الدين الذي رحل من الأندلس وكان حسياسيا معرفة ورأي سديد في كل ما ألف ، وفيه لطائف في مؤلفاته عالم أجنبي مدعيا أن له كتابين فقط عربيتان التارجم الفريخ على هذا الخطأ ، مع أن مؤلفاته إني حينئذ التي نطقت بها دار الكتب في مصر لتظهر من يمد إليها يد التحقيق . وقد عرف نرفيا موجزا بالثمن من كتبه هما « ارتشاف الطب » وكتاب « البديع في التصريف » .

ولكن غير أبي حيسان عددا من النخبة كان فيهم فرج بن لب صاحب كتاب « الألفاظ النحوية في علم العربية » .

وفي الخاتمة نعتت من مصادر النحو الأندلسي وأدلته ، وبين مذهبهم في تعطيل وبراهيم فيه مستتبها ما كان من شيفود ابن الطراوة وابن مضاء ، ثم أتبع ذلك بحديث من أصالة المذهب الأندلسي ، وأشار إلى أن كتاب الزبيدي في طبقات النحويين والتوفيق كان أول مؤلف يلفت النظر إلى خصائص علماء كل مدرسة من مدارس النحو ، ثم كان ابن خلكون ففرد أن للأندلسيين مذهبنا نحويا يختلف من مذاهب غيرهم بكون ذلك قرر كثير من المعاصرين أن للنحو الأندلسي طابعا مميزا استحق به أن يكون المدرسة الرابعة .

وقد بدأ في مناقشة الباحث الاستاذ طية الصوالحي فقال : إن أشكره السيد أمين في أسماؤه الشكر للاستاذ عبد السلام هارون شيخ الحقن على هذا الجهد الذي أسهم به مع الطلاب فينبعث الرسالة تسجل جهدا متفورا في القوس على المدرس التحوية في بطون المخطوطات العلمية القديمة وقد نسخها الباحث بالتنسيق الذي أشار به الشرف وكتبها بأسلوب منيع ، والرسالة أرتنا الأندلسي ببلادها وعلمائها ونحوها ، فالتكتاب والقول رسالة



تعقيبات

مع العقاد مرة أخرى

رَدَّ على مقال الأستاذ المحسني عبد الله
بقلم : النعمان القاضي

سامحه إذا ما أوردنا مضمونه بعد مايرى يقول : « القلب
البحر العذب » . وفيه . . . وما كانت العبقرية وإن تكون إلا تكرار
توبا بالحب التي « العبقرية نفس واثبة » تلك اسمي مراتب
العبقرية . . . (١) ثم يقول « ولا كان الفكر القوي يقتصر طريقا
طولا فيه لسيار فكر ابن بوة ، ويغرق آمالاً في بيرويس إلا
المعاني ، ومن الطبيعي أن يكون من سمات تلك العبقرية أيضا
الثبات على الرأي وديمومة المذهب » . فكيف يمكن أن يكون
الضيق ذا فكر قوي ونفس واثبة دائمة القلب والحيرة والتردد
وهي علامات برأ الفكر القوي منها ؟ وكيف يتصف هذا الفهم
القوي في نفس الوقت بالثبات على الرأي وديمومة المذهب ؟ أما
لو أفرنا الميزات في أذهاننا لنخلص إلى تكرارها فلها يبدو على
هذا النسق : أن العبقرية ما كانت وإن تكون إلا تكرار فوبا تدفعه
إلى الحركة نفس واثبة من علاماتها القلب والحيرة والتردد ، وهي
سمات ليست للفكر القوي الذي يتصف بالثبات والديمومة . .
أما في حجة « أن ليس قولنا نستنتج بهذا الهلر التلطي . .
» . كيف صحيح لمعنى في ذات الوقت فكر قوي ليس من علاماته
« سغب والحيرة والتردد » ومنس واثبة من علاماتها القلب
والحيرة والتردد ، فقلنا في ثبات في الرأي وديمومة في المذهب .
ما كان أممي الصديق الحساني من كل هذا ، فإن الثبات عبقرية
للمقاد أمر قد فرغ منه حتى رجل الشارع . ولكن يبدو أن لهذه
القدمة هدفا في حجة الناقد مبد له نفس الحقيقة التي تفسر
ثبات المقاد على آرائه لنيسس له أن يبرر التناقض المفكر الكبير
والشاعر الكبير في المقاد . ولقد عبر المؤلف من هذه الفكرة دور
لجوده إلى مثل هذه الاتصالات اللغوية فيها تعبير متصفا باليسر
البالغ حين قال « ملكات المقاد المتليسة لا تلح على ملكاته

يعطيه من يفتن هذا دفعا من كتاب « مع المفسد » الذي
أصدرته دار المعارف في سنة « ١٩٢٠ » من شهر يوليو الماضي .
من الملاحظات الجادة التافهة التي لمؤيد إلى آرائها متفهمين
ومدققين من أمثال الأستاذ الدكتور فوزي السيد لمجد بأن « قد
من بعضها سهام التجني وفردتها إلى محور من يريشونها ، وأما
أما هنا يصعد الدافع من الحقيقة إلى نجس حلها المفسد
الأستاذ « الحساني حسن عيالله » في مقاله من الكتاب في العدد
السابق من « المجلة » . كما أنني يصعد المورد أيضا - باسمي
مقالا - من عقل الذي حاول الأستاذ الحساني استهجائه سحبه
المفحوش على الحقيقة التي أفرأ المجلة بحثا عنها .

ولقد بدا المقال بمحاولة لنقض حقيقة لم ين المؤلف عن أذهاني
في تصنيفات الكتاب مؤداه ثبات المقاد على آرائه ، مملا لهذه
السمية الباردة في شخصيته « يروض رؤياه ومعا مصيره ، الأمر
الذي جعله « يستقر سريعا عند الأفكار التي ينمي أن يعتنقها في
حياته ، نفل يشد بها ، بل جعلها على صفوه وظل يوقع على
أعمالها أحارجه حتى مطلع الروح في حسانة بالسة » (الكتاب
ص ٦٧) .

وكأنما رأي صاحبنا - نعم الحب للقداد - هذه الحقيقة تنقل
من شأوه لمحاول تقضيها ، ومن ثم واج يعقد مؤازرة لا ضرورة لها
بين العبقرية وغيره من الناس ليقدر أن التلق والحيرة والقلب،
وهي علامات النفس الواثبة - لديه - سمه لنفسية لا فكرية
العبقرية ، كما أخذ يتعصب « العبقرية » حالما عليها في كل مرة
أوحدها متناقضة ، وحدودا مختلفة ، كان في غنى عن التردد فيها،
أد عرف العبقرية في أول الأمر بأنها فكر قوي تدفعه إلى الحركة
نفس واثبة من علاماتها القلب والحيرة والتردد ، ثم جعلها يمد
ذلك فكريا توبا ينسج بالثبات والديمومة ، ولعلنا نتج في يسر على

لا من الإدراك « الحسي » ولا من الفكر العقلي » (ص ٥٩) -
هذا بينما فهم صاحبنا « حاسة » ليس إلا .

يقى أن نبيين كنه الصلة بين فكرة المستقبل الكوني وموقف
العقاد من التصوف . العقل الكوني لدى العقاد ملكة وجدانية
أحبب بها بسلوكه التصوفى ذواتهم ومواجهتهم ذلك لأن
الحواس والعقل لا يكفيان في الوصول إلى الحقيقة الكونية
الكبرى ، وليس هناك طريق غير الوحي الكوني (انظر : العقاد :
دراسة ونحية ، مقال للإستاذ جلال العشري/ العقاد الفيلسوف
ص ٨٦ . أو قل أن الوحي الكوني بطانة وجدانية أو على حد
تعبير العقاد : « لياب وراء الحواس والعقول » (انظر : العقاد/
التصوف عند المومس هكسلي - ص ١١٢ - سنة ١٩٤٦) .

وقد أدرك المؤلف كنه الصلة بين العقل الكوني وفكرة التصوف
عند العقاد إذ قال : « تراه في كتاباته الدينية يأخذ موقفا ثانيا
أراء معرفة الحقائق الكونية يلتزم فيه بموقف الصوفية ، إذ
كرر القول كثيرا بأن الإنسان لا يستطيع أن يتقدم من طريق
حواسه وعقله إلى معرفة الحقائق الكونية ، فها لا يظلمناه على
شأنه سوى أوصاف تلك الحقائق وأعراضها . لما تولى العقاد
فاته يتوارى عنهما جميعا ، ومع ذلك فهو موصولة بالإنسان ،
موصولة بكل ذرة من ذرات خلقه وهي صلة رمز لها العقاد بما
سماه العقل الكوني » (الكتاب ص ٥٩) . وفي الحقيقة أن
العقاد يلتزم بموقف موصولة الزام معرفة الحقائق الكونية ، فما
ذامت الموجودات غير محصورة في الحسوسيات ، فمن الواجب
أذن أن نسمح بقيام موجودات لا تحيط بها الحواس والعقول لأن
التصوف جعل لا يقوم عليه دليل - ولأن وجودها ممكن وليس
بالمستحيل - « الله ص ٣٥ » . وأن الحق الثاني بمكان هذا
لاولئك الذين نظروا إلى الكون بين الحاصل - « وقالوا في ذلك
ما لم يتفهمه علم ولا يتفهمه ملأه لأنسان ليأب وراء الحواس
والعقول » (انظر العقاد / التصوف عند المومس هكسلي
مجلة الكتاب ص ١١٢ سنة ١٩٤٦)

من هذا يبدو أن ما ذهب إليه صاحبنا من عدم اقتضاح الحدود
أمام المؤلف لا أساس له ، كما يبدو قوله بأن للعقاد رأيا في
التصوف وليس له منه موقف بعيدا من الحقيقة ومجانبا
للصواب ، إذ أنه يلتزم بموقف التصوف في قوله بالوحي الكوني
كما رأينا حتى ليسوي بعض تلاميذه بين الوحي الكوني وما
أسماه أقبيل بالتصوف العالي الرابع (انظر : العقاد : دراسة
ونحية / جلال العشري / العقاد الفيلسوف / ص ٨٥) .

ولعل الأستاذ الحسائي يكون قد سمع من العقاد ما سمعه منه
لتلاميذه المتفاني عما كان يعرض له شخصيا بين الحين والحين من
حالات التكليف التي تدخل تحت ما يعرف في علم النفس باسم
التيبيثي أو على حد تعبير العقاد « بالجنوى على اليهد » .
ولعل الأستاذ الحسائي قد أدرك ماذا المؤلف من أن العقاد
يرى كل ما قاله الفلاسفة من الكون ومن الذات العملية مدخولا
ويشبه رفضه ، وجلي أنه يشير إلى الفلاسفة القاديين ، بمعنى
أن الأنظار الفلسفية المؤسسة على النظر العقلاني والدليل المنطقي
وكذلك النظريات العلمية الناتجة من المشاهدات الفلكية-فسيكسية
والجبرية الحسية تصف الظواهر وتفسرها دون أن تتجاوزها إلى
ماوراءها أو أن يترقى تفسيرها إلى مرتبة اليقين .. بينما الاندواق
الموسيقية الصادرة من البصيرة والإلهام هي وحدها التي تستطيع

أدراك حقيقة الذات الإلهية أدراكا مباشرا . (انظر مقال الأستاذ
جلال العشري / العقاد الفيلسوف ص ٨٩) .

ولعل الأستاذ الحسائي أيضا لم يمد يده إلى تناقضا بين الميلادين
اللتين أشار إليهما ، وإنما المؤلف يسبهما بعدم الدقة في التعبير
.. فالملادة الثانية التي خالها تحمل الورث في التناقض ومؤداها
أن العقاد يؤمن بالتصوف القديرة في الوحي الكوني لا تتعارض بحال
مع العبارة التي تقول بضرورة مساندة المستقبل للعقيدة إذ أن
العبارة الثانية تعني عمق الإيمان القائل من الإدراك الوجداني التي
بينما تعني العبارة الأولى ضرورة دعم هذا الإيمان بالبراهين
والأدلة العقلية . وليس هناك تناقض بين الميلادين . ذلك أن
العقاد عندما يحكي بالمعنى إلى غاية مداه ورأى أن العقل لا يمكنه
أن يصل وحده إلى معرفة الله اتجه إلى المعرفة الوجدانية التي
تلك لنتم بالصوفية حيث استطاع بالوحي الكوني أن يبلغ
غاياته .. يقول « وبينما بعد ذلك أن الوحي أهم من العقل الجليل
وأعمق منه وأعرق في أسالة وجوده مع الحياة الإنسانية مستند
لشأنه الأولي ، ولعمد أن الإيمان الكوني المركب في طبيعة الإنسان
هو مصدر الإيمان بوجود الحقيقة الكبرى التي تحيط بكل
موجود (الله ص ١١٠) وعلى هذا فالوحي عند العقاد مصدر
الإيمان والعقل أداة لتشجيع الإيمان وبهذا أيضا أرجع العقاد إلى
كتابه « خلاصة البصيرة » آيات وجود الله إلى التصوف لا إلى الفكر
وتشكك في أن نضع للعقل في آليات وجود الله لاقتضائه بأن
الإنسان لا يرى إلى النفس من داخلها كما يرى عصور الحياة
إلى التفرع البائنة ، مفرسا وبهذا يكون صبران الإيمان بها
من الفلاح مستحيا . وراه أيضا يؤكد في كتابه (الله) أن
التفكير المرفى والملم الطبيعي يتعارف من أدراك المسألة الإلهية ،
كما يقع في يد الفكر في كتابه « عقائد الفكرين في القرن
العشرين » (انظر : العقاد ص ٧٥ ، ٧٦) .

منعنا الأستاذ المؤلف لزوع العقاد القوي نحو النمل العليا في
الغسلات النفسية والزرايا الفكرية مزدوجا في سبيلها منع الحياة
كالزواج وأنجاب الولد ينمى صاحبنا متحفرا وكأنه يريد أن
ينسب إلى العقاد ما تزعم عنه المؤلف من فتنة الحواس والتهافت
على الملذات زاجا بصلاته الشخصية دون مبرر حيث يقول :
« والذي أعرفه من العقاد أنه كان متفتح الحواس ينهل من الحياة
بغير نهات ، وليس ما أعرفه أمرا يتعلق بالهستيريا النفسية
فصب واثما هو وانفتح في شعره أيضا » II ونحن لا نمتينا هنا
في شيء أمر خيرة صاحبنا الشخصية ببيعة العقاد ، كما أننا
لنستأ بصدد تصوير شخصيته من خلال شعره « فله آراءه
وأفكاره التي تفصح عن كتابات متلفضا ذا موقف من الحياة
والنمل نازعا لزوما قويا إلى التماس مثله العليا العقلية الكاملة
كما تشهد بذلك عتبرياته في الرسوم ورجالات الإسلام » .

أما من أثار صاحبنا لا ذكره المؤلف من دعوة العقاد إلى التطل
من الثقافية ، بقوله - أي صاحبنا - وليس في جميع ما كتب العقاد
دعوة إلى التخلص من موسيقية القافية الواحدة « فنحن نكتفي
دون أي تعليق من جانبنا بإيراد نص دعوة العقاد إلى التخلص من
موسيقية القافية الواحدة التي ينها في تقديمه الجزء الأول من
ديوان المراتي سنة ١٩١٤ حيث قال بعد حديث من التسوق
الرسلة والمزدوجة والتقابلية في ديوان شركي الذي قدمه للزوء
سنة ١٩١٢ « أن القراء يترقون اليوم في ديوان اللزني مثلا من
التقابلية والمزدوجة والتقابلية » ولا تقول أن هذا هو غاية التطور

من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها ، ولكننا نتمسك بمنهجنا
 بنبوءة المكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس بين الشعر العربي
 وبين الشعر والنقاد إلا هذا الحال ، فلذا أصبحت القوافي لشعر
 المعاني والمناشد ، وانفجر مجال القول بوزنه الواهب الشعرية
 على اختلافها ، وراينا بيتنا شعراء الرواية وشعراء التومسيف
 وشعراء التمثيل ، لا لظلال نغمة الأذان من هذه القوافي لاسيما
 في الشعر الذي ينشئ الروح والخيال أكثر مما يشغف الحس
 والأذان نثافتها بعد حين وتجزئته موسيقية الوزن من موسيقية
 القافية الواحدة ، ولقد أورد المؤلف هذا النص ذاته من ١٠٤ ظر
 أن الاستناد الحسائي فراء الكتاب بمنهجنا لما وقع في هذا الأكار
 الخاطيء الذي أصفوه مؤكدا .

أما عن اقتباس المؤلف شاعرا للمقاد يقدم فيه حقوق الجماعة
 على حقوق الأفراد في مجال مهاجمة المقاد للشعرية ، ونخشو
 صاحبنا من حدوث ليس أو إيهام للقاريه بتناقض المقاد مع
 نفسه ، فلا مبرر لهذا الخوف ولا سبيل للإيهام بتناقض إذا
 رجعنا إلى موضع التسامع الذي ادعى صاحبنا أنه ينسب به .
 فالمؤلف يتحدث في الأصل من فكرة الحرية في مؤلفات المقاد
 منتسبا لها حتى يصل إلى مجموعة « بين الكتب والنسب »
 ويصغرها بأنها حرب على الوجودية الإيجابية وما يدعو إليه من أن
 الوجود الحقيقي هو وجود الفرد ، وأن النوع لفظ أجوف لا وجود
 له في غير التصور ، ومن ثم إلى المؤلف في الحديث عن كتب
 « الشيوعية والإنسانية في شرعية الإسلام » نقول أن المقاد حاكم
 الشيوعية متسا بالحدث من الحرية الديمقراطية والفردية .
 ثم ساق رأي المقاد في هذا التسامع وكأنه يحسم الأمر في موقفه
 من هذين الاتجاهين المتعارضين . ولعل في حديث المؤلف بعد ذلك
 مباشرة عن اشتراك المقاد ما يدعيه المؤلف في حرية العقل
 يتصور موقفه أو يوحى بتناقضه .

وما أن يغفل صاحبنا من ملاحظاته الثلاث تلك التي يصغرها
 بأنها ترد على خطة الكتاب التي يقبل عليها المؤلف ، وأما
 الرغم من أنها كلها ملاحظات ترجع إلى عدم الدقة أو الوضوح
 في زعم النائد وللاطلاع لها بالخطة على الإطلاق . . . يتجه إلى لقب
 المؤلف فيما خرج فيه من العرض والتعريف إلى التعذيب والتفويض .
 فينبغي عليه بدلا من أن يعصم له نهاية واضحة ببيان النتائج
 التي استنتج منها المقاد من فروبنهور وغيره وكأنه بهذه العناية
 وهذا التجنب قد أساء إلى المقاد (٤) لم يهتم بأنه لم يبدل مثل
 هذه العناية في بيان الأسالة والإبداع عند المقاد . وما حق
 صاحبنا في زعمه من رد المؤلف الفكر المقاد إلى متابعيه فهذا
 أمر يجب أن يحسد للدارس الحق ، ولا حق لصاحبنا أيضا في
 اتهامه المؤلف بأنه قصر في بيان جوانب الأسالة والإبداع لدى
 المؤلف فقد فعل المؤلف ذلك في أكثر من موضع . . يقول المؤلف
 « أن المقاد مقل كبير يتعامل مع الفكر الغربي في أدوار دقيق
 فهو يأخذ منه ويعطي من ذهنه الناقب وما تمثل في شعيرة من
 شخصيته بحيث أصبح لظهوره الأسيل في نفسه الفكرية يقوم
 على نقل الفكر الغربي إلى أرومة لغتنا مع تعصم وطرح ما يلائم
 منه بل أيضا مع تصحيح الخطأ في بعض شبيهه وبين ما فيها من
 مروج وانحراف » (ص ٥٧) ويقول في موضع آخر « لم يكن
 يتقبل على هذا التمثل منصوب التمثل والبصيرة قد كان يعالج
 ما يتردد ، ويمكث عليه ناديا مسلطا في تضاعفه أقسمة مختلفة
 من ملكاته اللغوية ، فلذا هو يصبح كأنه عملة له فعليه سميات
 فقرة الخديق وطرايمه . . ص ٥٦ » .

ولذا كان صاحبنا يرى أن أراد المقاد لا فرد بقرار أو بمنافسة
 في بضعة سطور ذاته يعلم أيضا أن ظروف النسبة التي صدر
 فيها البحث لم تكن لتسمح بآثار ما سمعت به ، الأمر الذي
 كان على صاحبنا أن يدري نتاجه فلا يطلب إلى المؤلف حجاجا في
 جزئيات لا طائل وراءها كان يأخذ على المؤلف رده لاستدلال
 المقاد بالأية التكمية من سورة البقرة « وللرجال عليهن درجة »
 في معرض التكرار المقاد على المرأة حقوقها السياسية . . فالدليل
 ناقص حقا لأن تضليل الله للرجال درجة على النساء في قوله
 تعالى « ولهن مثل الذي عليهن بالمعروف وللرجال عليهن درجة »
 لا يبدو كونه إقرارا للرجال بالأشراف والرياسة يحكم القدرة والكند
 والعمل والاتفاق وليست هذه الدرجة إقرارا بالاستعصاف
 « التفسير » أي لمن على الرجال مثل ما للرجال عليهن وما يجب
 وحقوق تدخل في نطاق العلاقة بين الرجل وامرأته أو يعني ذلك
 حرمان المرأة حقوقها السياسية بحال من الأحوال (انظر ص ٥٦)
 كثير / ج ١ / ص ٢٧١ ، وتفسير القرآن الكريم للشيخ معصود
 شفلون ص ١٨٢ ، وتفسير القرآن الكريم للشيخ عبد الجليل
 عيسى ص ١٠٥) .

وقد احتفظ الاستاذ الحسائي بالقصة القديمة المكررة لنقد
 المقاد لسرحة شوقي « كبريز » ليختم بها مقالته ، ولعل أن
 تعرض لهذا الموضوع يجب أن نلاحظ أن هذا النقد هو النقد
 الأودح لمرح شوقي الشعرى عند المقاد مما يؤكد أنه داخل في
 نطاق المرح السطواني التي شنها المقاد عليه وعلى مدرسته
 الإبداع . ولقد غضب النائد غضبا برا المؤلف ساحة شوقي ما
 اتهم به المقاد من مخالفة بعضه الفصائل التاريخية فعلا من
 أن شوقي يكتب مأساة ولا يكتب تاريخا يعقله الحرية بعد ذلك
 يقول في ص ٢٧١ مأساة على أساس أسطورة قديمة - كما قال
 المؤلف - « المرح الخيال اليوناني القديم هيرودوت ، وعلى هذا
 لا يكون حاد حسا لأن يحسد المقاد بتلابيه باسم التاريخ
 الذي لا يخلو من الخلق والظهور وتحلل بذلك من التفويض لتسليط
 حواته ومنطقها . وهو لهذا صاحب حق في أن يلعب خياله
 ما شاء له خياله ، ولكن ليس من حق المقاد أن يفرس عليه أن
 يلعب خياله تحريك شخصي تاريخية لامة في تلك الفترة من مثل
 سولون وقارون ملك ليديا فهذا نصف لا داعي له ، وبزبد هذا
 التصرف وفسوحا عندما نلاحظ أن المقاد لم يوضح لنا إلى أي
 نوع كان يريد أن يدخل شوقي هاتين الشخصيتين أو يفرهما في
 المسرحية ؟ وما هي الأدوار التي كان من الممكن أن تلعبها فيها ؟
 (الدكتور مندور / الجلة / ع ٢٢ أغسطس ١٩٥٩) .

وأخيرا تجزئته برأي النائد المتخصصين في نقد المقاد
 لسرحة كبريز ، فقد « جاء أبعد ما يكون من أصول هذا الفن
 الذي يروج أن الاستاذ المقاد لم يكن يدراسه دراسية
 مستفيضة (١) . . . ولو أن المقاد كان قد هنى بغن الأدب
 التمثيلي لتبانية الكلمة لاستطاع أن يجسد في مسرحية تمثيل
 مأخذ فنية جادة لا يمكن أن يضبطها نائد مستنير في هذا الفن
 (المرجع نفسه) .

وبعد ، فليل الصديق الحسائي يعود نفسه أن يتردد طويلا إذا
 ما راودته شهوة الكتابة من أعمال الدارسين الجادين المحتئين . .
 ولعله قد انتزع في نهاية المطاف بأن التجنى على انتمائهم أمر سبق
 يستطيع حتى الصغار ، أما التجنى على الحقيقة فليس بالأمر
 السهل .

العثمان الناقضي

دفاع عن الأدب وعن المرأة

رد على مقال الأستاذ جمال معلوح حماد

بسم

ابتسام حسين الأصغر

وفي هذا الشأن أسوق كلمات الدكتور لويس صوفي في الاشتراكية والأدب : « فلا كان لنا أن نتلصق من تجربة غيرنا من التسويج ، عرفنا أن عبادة الفرد في المجال الثقافي تتمثل في مدرسة الأدب للأدب والفن للفن والصلم للصلم بل والدين للدين ، وعرفنا أن عبادة الجماعة تتمثل في كافة المدارس للادبية والثقافية التي تشتت فتصل من الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لطبقة الحياة الروحية وحدها ، ووجه الخطر في هذه المدارس أنها تبسط الحياة أكثر مما ينبغي وتقصم الوحدة القاصصة بين الروح والبدن ، بين المثال والوجود ، بين الشكل والمضمون ، بين صورة الحياة ومحتواها » .

« إن عبادة الفن للفن مثالية للاشتراكية لأنها تحول الفنان من المنتج والحياة ، ولأنها تفصل مادة الفن عن صورته ، ولأنها تقيم فوق المجتمع الإنساني والحياة الإنسانية دولة لا يعل عليها هي دولة الجسد الطليق والحرمة التأكيذية مدرسة مثالية للاشتراكية لأنها تقرب ذاتية صرفة في الذاتية ، تجعل من احساس الفرد مقياس كل شيء في الفن والحياة والمجتمع ، وترفض كل مقياس وكل قيمة وكل حكم إلا ما تبع من ذاتية الفنان .. هما مثاليان للاشتراكية لأن نقطة البدء في كل أدب اشتراكي وفن اشتراكي ، وعلم اشتراكي ، وثقافة اشتراكية ، هي التسليم « بموضوعية » الإنسانية ، والتسليم بأن طلب الأدب لذاته أو الفن لذاته أو العلم لذاته أو الثقافة لذاتها أسطورة ، قد تكون نافعة أحياناً ، ولكنها وليدة صدم في الحياة وبنت العقل العبقري كلما أراد أن يرفض مسئولياته أمام الإنسانية والحياة » .



وفي السطور الأولى من مقال نشرته « المجلة » للاستاذ جمال معلوح حمادى عند يوليو ١٩٦٤ نجده يؤكد ارتباط الفكر بالثقافة فيقول : « سواء صح الرأي القائل بأن الحركة الإنسانية المتطورة من الوجهة التاريخية والاجتماعية هي الدعاء التي ترتكز عليها تطورات الفكر والعرفة وارتقاؤها ، أو صح الرأي القائل بأن تطور الفكر والعرفة هو الركيزة التي تستند اليها الحركة الإنسانية في نهوضها وارتقاها ، فالأمر لا شك في أنه هو أن تتسارع الفكر وتطوره أو تصوره يرتبط أشد الارتباط بالحركة الإنسانية في نهوضها أو انكسارها تاريخياً واجتماعياً » .

المقصود بالنقطة القلبية المتأخرية لتعلق الجمال والمثالية بأن الفن للفن والأدب للأدب .. السخ ، ينتقون في مبادئهم حول الفن والأدب ملجأً واقياً يقر أن للفن - وكذلك للأدب - وظيفة اجتماعية ، ويصنع النزاع بينهم وبين أصحاب الرأي الآخر أمراً :

اولهما : هو نشأة الاتصال الجمالية - والثاني : هو القيم التي تستلزمها تلك الاتصال . فمعد القائلين بأن الفن للفن والأدب للأدب - وعلى رأسهم الدكتور برادلي - قد نشأ الفكرة دون الاعتماد على تجربة تتمثل بالواقع الإنساني ، ولعلهم إلى أبعد من هذا فيؤمنون أن الفكرة قد لا تقتضى ايضاً على الرواسب الكامنة في نفس الإنسان المبدع نظريات سابقة سواء كانت خيرة مستمدة عن نظرية ذاتية أم غير ذاتية ، وعندهم ايضاً أن الفن في ذاته وسيلة ولياقة في الوقت نفسه ، فالنتاج الفكري لا يتعلق في نفسه بتطوره وبأدائها للحياة الإنسانية والواقع الإنساني أو يرفض نفسه على الحياة الاجتماعية وإنما العلاقات الإنسانية في تعلقها إلى مستقبل الفصل هي التي تلحظ في إطار قوانين المنطق والفكر - كما تلحظ نظريات هيكل - متخللة من الاشكال الجمالية مثلاً أجل تسعى اليه .

وأما القائلون بأن للفن والأدب وظيفة اجتماعية - وعلى رأسهم المظنون وارسطو وهوساى ودانتى وسينير وميلتون وكلودج وشيل وماثيو ارنولد وديتر - فيؤمن فيما يروده الفريق الأخير لصل للفن من الحياة ، ويعتقدون أن الفكرة التي تنشأ عن غير تجربة فكرة مضي عليها بالفناء ، تعمل في بنائها عوامل لوالها ، وهم يتشبهون بضرورة استهلاك الفكر فيما من شأنها أن تسهم في دفع الجماعة الإنسانية نحو مستقبل أفضل ، فالفكر عندهم بمثابة العنصر التي تلتصق التجربة من الواقع الإنساني لتتبرز أهم المظنوف لها وتحركه الاستدعاء الذي يعملون تلك التجربة في أشكال مرسومة خطت بحيث تصمم الحدث لم ترسم في النهاية طريق الخلاص ، وهم بذلك يربطون نتاج الفكر بالواقع الإنساني أوقت دباط - هكذا يقرر دانيو ارنولد « ١٨٢٠ - ١٨٨٨ » Mathew Arnold النقاد التسامح الانجليزى المعروف - وطلعه أهم زعماء انجليزى في القرن ١٩ بعد كلودج - أن « الأدب هو نقد للحياة ، أي أنه لا يتفلسف عن الحياة ، وإن الأدب العظيم يحتوى تطبيقاً لمعاني والاكتاف ،

لعلها عبودية لعصبية - ألتى جعلته يناقش نفسه بنفسه فيسلم بالبلدا ويطلقه ثم يعود فيرفض تطبيقه في حالة المرأة ، ثم يتردى في خطأ أبتع عندما يربف الأمانة الأدبية إذ يقول في نهاية مقاله : « من الجميل حقا أن يكتمل سمو الحضارة اليونانية العظيمة بانصافها لنصف المجتمع ، قد أكون مطلقا في زعمي عن سوء مكانة المرأة اليونانية ولكنني أزداد انصافا بهذه الزعم كلما علمت أمانى كلمات افلاطون في « الدولة » عندما كنت يتحدث عن تناسخ الأرواح فقال ان أرواح لرجال سوف تعاقب في الرحيل الثاني بأن تبعث في جسم امرأة وفي الجيل الثالث في جسم حيوان » . لقد وردت كلمات افلاطون هذه في الكتاب الذي كان يصرفه له السيد الكاتب ، أوردها المؤلف ليقول : ان الفكرة العظيمة التي تتال من مكانة المرأة يعيشها سوء فهم لبعض النصوص ، فمثلا عندما قال الفيلسوف الاثيني افلاطون في حديثه عن تناسخ الأرواح « ان أرواح الرجال سوف تعاقب .. الخ » كان هدفه ان يبالغ في التعبير عن سوء حظ المرأة ليلتصق لها مزيدا من الحقوق مثلا يقول الباحثة الفرنسية « لامي » ، ففي نفس هذا الكتاب « الدولة » يسدى افلاطون رغبته الطيبة في تصوير المرأة ورفع شأنها « والزميل عندما يفتل بقية الفقرة فثاما يغالط بذلك نفسه ويشوه الأمانة الأدبيية وكأنه يقول « لا تقرروا الصلاة .. قول للمصلين .. »

والفكر يستطيع أي قارئ أن يطلع على ألف نص يشير الى سمو مكانة المرأة ولكنني اكتفى بأن أذكر الزميل بقصة ميديا التي أحبها جاسون وأقارنها هو الوصول الى مادبه بمساعدتها ، ومن أجله هبطت وبطنها وأهلها ، وعندما كاد أبوها أن يلحق بحياتها في غرس البحر أمسكت بأخوها وراحت تطعمه أشلاء متناثرة والظلمة في فرائها ، متفرقة من اليه حتى تسهل أباها جميعا وتقتل جميعها الذي ظلت تغلس له الحب حتى تكشفته لها حقيقة أمره وخيلته للأمانة الزوجية بعد أن تزوج من غيرها ليحقق ماوب أخرى في الجاه والسلطان ثارت لكرامتها بأن فجعته في ولدين له منها لانها رأت فيها لمرأة لعبت نيت في تربة فاسدة - ان في هذه القصصة مثلا للمرأة ومثلا آخر للرجل أذكر بهما السيد الكاتب وليردود بعد ذلك انصافا الى زعمه ما خلا له ذلك -

ابنسمام حسن الأصغر

ثم يبين السيد كاتب المقال كيف أن المؤرخين وعلماء الآثار أقادوا في دراساتهم من هذا الامر اعظم فائدة إذ استطاعوا أن يدخلوا الفن والأدب في عداد المصادر التاريخية واستطاعوا أن يؤرخوا للعصبة الاجتماعية في فترات تعتمد عنها الوثائق التاريخية . وخلال كل المقال ، وفي كل سطر وكل جملة يؤكد الكاتب ارتباط الفكر بالحياة . ولكنني كنت أدري لماذا سلم بهذا الامر في كل شيء . ثم انكره في حالة المرأة وحدها عندما حاول بعض الماركسين أمثال « ديبو Debeuf » و« بوليديس » وغيرهما أن يحددوا مكانة المرأة اليونانية من خلال الأعمال الفيلسوفية الأدبية فقالوا بانها كانت تتمتع بميزة سامية فريدة ، ومن قبل تصدى للاستاذ الدكتور عبد الحفيظ أحجست علي - المجلة المحسنة سنة ١٩٦٢ - لانه استعرض في كتابه التاريخ اليوناني بعض نماذج من الأدب اليوناني تشهد كلها بسوء مكانة المرأة . كنت أدري لماذا يشغل الكاتب نفسه هؤلاء شاذا غربيا يغالب به ما تعارف عليه النقد والباحثون ويغالب به الحسن والصراح والحقيقة الواقعية الصارخة ، وكنت أدري لماذا يسلم بعيدا في مجال التشريع ثم يايي التسليم به في مجال التطبيق على حالة فردية واحدة فينتهي به الامر ونحن لا نعرف هل هو واقعي في نظريته الى الأدب والآن وفي هذا يكون قد ناقض نفسه عندما حاول أن يوهنا بأن الفن في تصويره للمرأة اليونانية القديمة والأدب في تعبيره عن مكانتها لم يستعدا هذا التصوير أو ذلك التعبير من واقع المرأة في المجتمع ، ثم ان السيد الكاتب يعجب بالنظرة الفيبية اليتافيزيقية وهو يريد أن يقول ان الفن للفن والأدب للأدب الخ وفي هذا أيضا يكون قد اغتلب في ريبه الفكر بالحياة في اول مقاله . والسبب في هذا الغالب ولا ريب هو الرغبة في تروان ما كان للمرأة من مكانة رفيعة ، وهو ظلم لها وفسوة عليها من أجل تحقيقه هذه الرغبة الجائفة ، وهو في الوقت ذاته ظلم للأدب وخلط بين مذهبه - ولا أعرف ماذا يلتصق دون مبرر الى زعمه عن سوء مكانة المرأة اليونانية في القرن الخامس ق .م « وكلية زعم ليست من عندي وأنا هي كلمته هو » بسبب شدات قليلة متعيزة متجنبة لأسباب شخصية تعرفها عن كاتبها وكان أمامه ألف نص تشير كلها الى غير ما توهم - كنت أدري لكل هذا سببا غير العصبية والتعيز الذي من شأنه أن يدفع على العين مشاوة تعجب عنها وغشوح الرؤية ، تلك العصبية - أو